الأمين بن مبروك



القصة القصيرة عند زكريا تامر
الانتهاك المنظم

مكتبة علاء الدين صفاقس - تونس 2008

القصّة القصيرة عند زكريا تامر: الانتهاك المنظّم

قراءة في مجموعات: الرّعد، دمشق الحرائق، النّمور في اليوم العاشر

الأمين بن مبروك

القصّة القصيرة عند زكريا تامر: الانتهاك المنظّم

قراءة في مجموعات: الرّعد- دمشق الحرائق- النّمور في اليوم العاشر

مكتبة علاء الدّين

صفاقس- 2008

الكتاب: القصّة القصيرة عند زكريا تامر: الانتهاك المنظّم

قراءة في مجموعات: الرّعد- دمشق الحرائق- النّمور في اليوم العاشر.

المؤلّف: الأمين بن مبروك.

الطّبعة الأولى: أفريل **2008**

التّوزيع: مكتبة علاء الدّين- صفاقس.

الطّبع: دار نهى للطّباعة. صفاقس.

السّحب: **1000** نسخة.

تصميم الغلاف : الفنّان صالح الصّويعي

التّرقيم الدّوليّ: 978-9973-0-0240-2

الإهداء

إلى امرأة علّمتني أن أظلّ كالنّخل واقفا .

مقدمة

الكتابة عن القاص السوري "زكريا تامر" نابعة عندنا من عاملين اثنين: أولهما يتمثل في رابطة وجدانية شدتنا إلى نصوصه منذ قراءة أولى أفصحت عن اكتشاف مثير، فلم نستطع من سحرها فكاكا، وثانيهما – وهو الأهم في نظرنا – مفاده الإحساس بالمسؤولية الحضارية تجاه إنسان يقاسمك أنفاسك ويشاطرك القمع والتهميش، فلا تجد في مسيرتك إليه كبير عناء ولا تقطع إلى منازله وعر الدروب ولا صعب المسالك بل يكفيك أن تنظر في المرآة حتى تجده ماثلا أمامك عاريا من كل يقين وقد زلت به الأقدام في أرض موحلة سماؤها طائرات تصب جام غضبها على الرؤوس، إن الإحساس بهذه المسؤولية هو تماما ما أرادته هذه الأقصوصة لها ولنا.

لم يكن بد من الكتابة عن قصة قصيرة ديدنها الحركة الدؤوب والتحول الدائم تحشد الأساليب والأشكال الفنية المتنوعة في فضائها الضيق، ولا تفتأ تراوح بينها حتى أنها لا تنضبط إلى سنة قول، ولا تنخرط في قالب نمطي متكرر، بل هي موسومة دائما باستحداث القيم الفنية والجمالية المتنوعة. إنها أقصوصة تقع صلب حساسية إبداعية جديدة تبحث عن تكريس روح المغامرة التي تتكفل بها "الحكاية" وتبنيها تحولات أحداثها، مثلما تستحضر صلبها روح الشعر وكثافته وإيحاءه وتنبري عابثة بأسس التشكيل السردي المتعارفة، منوعة طرائق الإدهاش.

لا تتوقف القصة التامرية إذن عن الجمع بين المتناقضات من خلال الزج بالعوالم المفارقة طي العوالم المشاكلة واستحضار التاريخ وتجديد التعامل مع شخصياته لإدراك تعقيدات الواقع وما بلغه من تأزم، إنها تمزج بين عوالم الأحلام والوقائع العينية لتغلف ذلك بستار شفاف من الترميز والغموض الفني، عاملة على مواجهة مراكز النفوذ والسلطة المتسلطة بمختلف وجوهها، سلاحها في ذلك إيمانها بما للمهمشين من حقوق سلبت منهم وضاعت في متاهات المغالطة والتعتيم.

استطاع "زكريا تامر" أن يجعل من أقصوصاته فضاء رحبا لتفاعل الأجناس ومجالا لاستدعاء الأشكال السردية التراثية المتنوعة حتى يجدد التعامل معها ويتوسل بها لخدمة غاياته الفنية وانسجاما مع رؤيته التي تعدّ التراث بمختلف مكوناته عاملا لإثبات الذات ومحاورة الأمم، وطريقة مثلى لمواجهة أشكال الاجتثاث الحضاري التي تعمد إليها مختلف القوى الظالمة لتزرع في النفوس الشك وتقوض الروابط التي تشدها إلى جذورها وتوصل ثقافتها في تربة خصبة.

العودة إلى التراث عند "زكريا تامر" لم تقف حائلا دون سعي القصة القصيرة التامرية المستمر إلى التجديد والتنزل صلب مسار الحداثة وربما احتلال صفوفه الأولى عن طريق انتهاك حدود العوالم وإنشاء المفارقات المدهشة التي لا تتوقف. جعلت هذه العوامل الأقصوصة وفية لميزات الغبش والبينية والمراوغة عاقدة لصلات غريبة بين عالم المرجع والخيال نزّاعة إلى الاحتفاظ بأسرارها مكثفة لحظتها مبئّرة الظواهر تبئير من يسعى إلى كشف خفاياها وبواطنها، ومن يصوب نحو تعميق وعينا بها حتى لا نقع في أحبولة التمويه والمغالطة.

هذه الملاحظات تقودنا إلى جملة من الأسئلة لعل أهمها:

- ما خصائص العالم القصصي عند "زكريا تامر"؟
- كيف جاء تشكيله لمواد السرد المختلفة ونعني الإطار والأحداث والشخصيات، في ظل سعي أقصوصته إلى التعجيب والإدهاش؟
- ما مظاهر شعرية الأقصوصة التامرية؟
- ما علاقة الرمزي فيها بالواقعي؟
- كيف استطاعت القصة القصيرة عند "زكريا تامر" أن تستدعي التراث السردي بمكوناته المتنوّعة دون أن تتخلى عن كونها نصا حداثيا يضرب بسهم نافذ في الصفوف الأولى للحساسية الإبداعية الجديدة؟
- ما أثر المرحلة المفصلية التي يمر بها المجتمع العربي إبّان ما جرى في 1967 و1973 على القصة التامرية؟

يجب أن نؤكد أمرا أساسيا قوامه أن عملنا يتنزل صلب مشروع نقدي يتمثل في:

دراسة القصة القصيرة باعتبارها جنسا سرديا لم يحظ – في تقديرنا – بما يستحق من عناية وغطّت على طاقاته الإبداعية الفذة موجة الاهتمام الكثيف بالرواية، وأضرّت به تلك المقارنات المتكررة بين الجنسين*.

1- الاعتناء بالتجربة القصصية لقاص سوري أجمع النقاد على أنه يمثل علامة هامة في مسيرة القصة القصيرة العربية، ومدخلا يمكن من خلاله أن نطلب الإحاطة ببعض مقومات هذا الجنس الذي يعد بالنظر إلى تاريخه محافظا على غضارته ينطوي على مناطق مجهولة لم يقع

* يتم هذا صلب عمل أكاديمي نحن بصدد إعداده.

الكشف عنها بعد، وقد رأينا أن نتناول بالدرس تجربة زكريا تامر القصصية من خلال أقصوصاته التي تلت المرحلة المذكورة آنفا حتى نمنح أنفسنا فرصة الوقوف عند قصة قصيرة بلغت نضجها بعد أن تخطّت بداياتها من خلال المجموعتين القصصيتين: "صهيل الجواد الأبيض" (1960) و"ربيع في الرماد" (1963).

لقد صار بالإمكان أن نرصد في كتابات "تامر" التي تلت المجموعتين الأوليين مظاهر التحولات الفنية وطرق المبدع في استخدامها وتطويرها، وأن ندرك أثر التحولات المفصلية التي عرفها العرب إبان الأحداث الخطيرة (67) و(73) التي جعلت إعادة النظر في الكثير من الثوابت أمرا لا غنى عنه.

إن دراسة المجموعات القصصية التالية (الرعد (1970)/دمشق الحرائق (1973)/النمور في اليوم العاشر(1978) ضمن هذا الكتاب يقع طيّ الجزء الأول من عملنا، على أن نردفه –إن شاء الله- بجزء آخر على الأقل يتعلق بسائر كتابات "زكريا تامر" في مجال القصة القصيرة ونعني المجموعات القصصية الصادرة بعد سنة 1994**. لعلّ صدور هذه المؤلفات المذكورة آنفا [الرعد/دمشق الحرائق/النمور في اليوم العاشر] عن فترة هامة من التاريخ العربي الحديث واشتراكها في المتصور الفني العام جعلنا لا نتردد في التوسل بها ضمن عملنا هذا الذي يسعى إلى كشف بعض مقومات الإبداع القصصي عند هذا القاص السوري لعلنا نصل إلى استجلاء خصائص القصة القصيرة وعلاقاتها الوطيدة بمختلف الأجناس والأشكال الأدبية التراثية دون التخلي عن

** " نداء نوح" (1994)/ "سنضحك" (1998)/" الحصرم" (2000)

الانخراط في تيار الحداثة بكل ما فيه من نزوع إلى التجديد المستمر وتحديث أشكال الخطاب وتطوير فنون التلفظ.

من المعلوم أن النص مثلما يقع صلب سنن جنسه وضوابطه فإنه يتمرد عليها ويسعى بصورة مستمرة إلى خرقها وتطويرها مما يؤسّس علاقة جدلية قوامها التفاعل المستمر بين النظري والمنجز.

القصة التامرية تقع على ذؤابة التحول إنها لا تفتأ تناوش أسلافها وتستفز جنسها رافضة الانضواء تحت لواء الثبات والقرار، نزّاعة إلى ارتياد المناطق المجهولة وكشف العوالم المحتجبة، وهي بهذا جديرة بزعزعة اطمئناننا ودفعنا إلى محاورتها ومساءلتها عن أسس إبداعها وغايات احتفائها المستمر بعقد المفارقات والبحث عن توازن غير مدرك والسير على أرض ملغومة. إننا إزاء عالم قصصي قوامه التوتر والحيرة، عالم من الأحداث والكوابيس والأحلام والتأملات... تتعايش وتتفاعل مستهدفة النفخ في صور "إسرافيل" حتى ينسل الناس من الأجداث متسائلين عما جرى وجعل المدينة أسلابا والورى رقيقا والحريّة سرابا.

دفعتنا هذه العوامل المتنوعة إلى دراسة القصة التامرية فهي قصة – على أهميتها وجدارتها – قد بخست حقها في النقد العربي إذ أنها لم تحظ بعناية توازي حجم ما تنطوي عليه من وعي فني وحضاري جعل السرد التامري – مثل جنس القصة القصيرة تماما – مخصوصا يقتضي كذلك نظرا مخصوصا يحافظ على استعداد دائم لإدراك مقومات النزوع إلى المناخات الإبداعية القلقة التي تنتهج سبل الخلق واستنبات الوسائل في رحم تحديث الشكل القصصي.

لقد عقدنا عملنا على بابين اثنين سعينا في الأول إلى إدراك خصائص تشكيل الإطارين الزماني والمكاني في القصة التامرية والطريقة المخصوصة التي توسّل بها المبدع في بناء أقصوصته من خلال تغيير أنماط التتابع الحدثي تغييرا مستمرا وعمله على تشكيل شخصياته تشكيلا خاصا بحثا عن سبل أخرى في التعبير الفنّي وإدانة واقع التجاهل والحرمان من الحريات. أما الباب الثاني فقد عقدناه على النظر في مقومات شعرية القصة التامرية وطرق تعاملها مع الرمز مع المحافظة على ميزة الواقعية الملازمة لها، كما استهدفنا كذلك النظر في علاقة القصة بالتراث السردي وكيفية تفاعل أقصوصة "تامر" معه دون أن تتخلى عن هاجس حداثي ظل مسيطرا على تشكيلها وبنائها. لذلك كله كان لزاما علينا أن نستعين بجهود غيرنا من النقاد عاملين على محاورتها ونقدها بما أتيح لنا من وسائل نظرية وأخرى منحتنا إياها الأقصوصة التامرية التي تحتاج – في نظرنا – إلى مزيد من الاهتمام كفيل بإدراك مختلف جوانب إبداعها وخصائصها الفنية المتنوعة وأثرها البالغ في كتابة القصة العربية عموما، عن ذلك يقول الناقد "مفيد نجم": "والغريب أن التجربة التامرية رغم الأهمية التي شكلتها والتأثير الذي مارسته على الأجيال التالية في القصة العربية لم تحظ بالاهتمام النقديّ المطلوب، إذ ظلت الدراسات النقدية التي تناولت التجربة بالدرس والتحليل محدودة". [1]

[1] مفيد نجم: الربيع الأسود: دراسة في عالم زكريا تامر القصصي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق– سوريا، 2006، ص 5

الباب الأوّل

في تشكيل مواد السرد: العبث المنظّم

الفصل الأوّل: أطر القصّ

1- بنية الزّمان في القصّة التّامريّة

إن الملفوظ السردي énoncé narratif يتحدد بدرجة أولى على قاعدة الزمان ولا يمكن أن نتصوّر أي تحول أو تطوّر في سيرورة السّرد خارج هذا الإطار، بل إن الزمان قد يكون في بعض الأحيان متحكما في خطة القصّ برمّتها فيلوّنها بألوانه ويتحكّم في مختلف أركانها، فيكتسب بذلك قيمة المحدّد الأجناسي ويغدو مدخلا لإنماء المسرود إلى جنس محدّد كالرواية وقصّة الرحلة والسيرة الذاتية والقصّة القصيرة. لعله من الضروري أن نؤكد أن الزمن لا يتمّ له هذا الأمر منفردا بل لا بدّ أن نجد في باقي مكوّنات النصّ السردي من أحداث وشخصيات وأمكنة وبنى ما يعضد القراءة ويدعّمها.

إذا قصرنا النظر على القصّة القصيرة la nouvelle وهي مجال عملنا دون شكّ تبيّن لنا أن الزمان عنصر لا غنى عنه في تحديد أدبية هذا الجنس ووسمه بسمات التكثيف والتركيز وعمق الإيحاء التي تمثّل أسس إبداعه بل إن القصة القصيرة كثيرا ما "تكتسب مدلولها عبر الزمن مثلها في ذلك مثل أي إبداع إنساني. إنه زمان مركز، فكلمات القصة تتواصل الواحدة تلو الأخرى، الزمن وشخصيات القصة تفكر وتشعر وتقفز إلى المستقبل وتتذكر الماضي"[1].

---

[1] إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة (د.ت)، ص 251

تشترك القصة القصيرة مع سائر الأجناس السردية في التوسّل بعنصر الزمان لبناء سردها ولكنها بسبب سمة القصر والإيجاز تتعامل مع هذا المقوّم تعاملا مخصوصا وتمنحه فاعلية مميّزة تنسجم مع إغراقها في فنّيتها وعبثها بمنطق التتالي والتواتر المرجعي، إذ أن الزمن داخل السرد القصصي القصير محض تخييل، فإعادة بنائه وتشكيله لا تتوقف، وزمن التخييل بداهة زمن محكيّ إنه تسريد الحكاية mise en narration de l'histoire [1].

إن هذا التسريد للزمن أو نقله من حيّز المرجع إلى حيّز الحكاية يجعل منه عنصرا متغيرا يرتدي إهاب الملفوظ الحكائي ويتلبس بلبوسه بل يحاوره ويناوشه حتى تستقيم للقصة القصيرة سمة اللهو بمنطق التتابع المألوف والعبث به، فليس من شأن مؤلف هذا الجنس أن ينقل الواقع كما يفترض جريانه في الحياة اليومية بل من شأنه ترميزه وتغوير لحظة المعاناة فيه وكشف عوراته في أقصى درجات عنفها ووحشيتها ورعبها، فالناظر في قصص "زكريا تامر" يقف عند عدّة خاصيات تسم تعامله مع الزمان وطرق توظيفه له وتسريده إن في مستوى العتبة /العنوان أو في مستوى المتن الحكائي.

يتراوح تعامل "تامر" مع الزمان بين بعدين هما الإثبات والطمس، إذ أنه يعمد في بعض الأقصوصات إلى التصريح بالإطار الزمني متتبعا مراحله المختلفة في ثنايا الخطاب ولكنه في غالب الأحيان يعمل على طمس الزمن وإغفال تدقيقه وتفصيله.

---

[1] Daniel Grojnowski : Lire la nouvelle, Ed. Dunod, Paris, France, 1993, p 86

إننا نقف كذلك في القصص التامرية على عدّة مستويات زمنية، إذ أن الزمن يقترب من الدلالة المرجعية في بعض الأحيان غير أنه في مواضع أخرى ينخرط في سياق النفس فيغدو إطارا ضمنيا لرحلة الذات في تلافيف غربتها وعزلتها وإستبطانها فتختفي معالمه خلف ستار الذاتي المطمور، مما يجعل القارئ مجبرا على إرتياد مستوى آخر من مستويات الزمان وهو ذلك الزمن الذي يستشف من بنية الأفعال والظروف والأدوات والعلامات وأقصى حدسه أن يقع في مجال ما يسميه "إنريكي أندرسون إمبرت* الزمن النحوي"، وقد نفى الناقد أيّ علاقة تربط هذا الزمن بالزمن الفعلي.

أما المستوى الأخير من مستويات الزمان فقد سميناه " الزمن النبوئي" وهو الزمن الذي تشي به الأقصوصة في محاولة إستقرائها لما يتوقع حدوثه في الزمن المنظور، إذ أن بعض أقصوصات "تامر" تفسح المجال للراوي أو إحدى شخصياته حتى يعبر عن توقعاته أو قراءته لما سيحدث في المستقبل القريب أو البعيد من حوادث كشف الواقع صدق حدسها ورهافة وعيها بالراهن الملغوم والمجتمع الذي يقف على حافة بركان متفاعل يوشك أن ينفجر.

* يعرّف إنريكي أندرسون إمبرت الزمن النحوي قائلا:" إن الأزمنة النحوية التي نطلق عليها "الماضي" و " المضارع" و" المستقبل" لا تعبر عن الزمن بل تشير إلى التوجه النحوي للمتحدث وهو يقف أمام العالم، القصة القصيرة : النظرية والتقنية، ص 270

1-1- الزّمان والنّزوع المرجعيّ

- في مستوى العتبات/ العناوين

تختص القصة القصيرة بتعدد عناوينها، إذ من المفروض أن توسم كل قصة قصيرة داخل المجموعة القصصية بعنوان يميزها عن سائر الأقصوصات الأخرى بل إن هذه الكثرة قد تشمل الأقصوصة الواحدة فتحتوي بذلك على شذرات أو لوحات قصصيّة متعددة العناوين، ويمكن أن نضرب لذلك أمثلة توفرت في قصص "زكريا تامر" ومنها أقصوصة " الأعداء" من مجموعة " النمور في اليوم العاشر" التي تحوي لوحات قصصية مرقمة من (1 إلى 26) ومعنونة بعناوين منها (البداية/ السماء المفقودة/ الأسرى/ الثأر/ رجال/ الخطر...) ومنها كذلك أقصوصة "رندا" من نفس المجموعة وقد توسل "زكريا تامر" بالأرقام من (1 إلى 39) للاِنتقال من ولوحة إلى أخرى.

نجد الأمر عينه في مجموعة "الرعد" وتحديدا في أقصوصة " الذي أحرق السفن"* وفي أقصوصة الأطفال"** أما في " دمشق الحرائق" فإن أقصوصة "حارة السعدي" تعد مثالا دالا على ذلك، لعل أمر الكثرة يمنح العتبات/ العناوين أهمية مخصوصة في القصة القصيرة

---

*تنقسم هذه الأقصوصة إلى خمسة أقسام قصصية مرقمة ومعنونة (1. الاِعتقال.2- الاِستجواب/ 3- مشروع خطبة/4- الإعدام/5- من مواطن مثالي)

** أقسامها المعنونة: في الليل/ مخبأ القمر/ اليد الصغيرة/ غيوم/ صديقي الشمس/ الغزال السجين.

خاصة إذا نظرنا إليها من زاوية الجدل والحوار المعلن مع المتن السردي غير أن ما يهمنا في هذا الموضع من التحليل يتمثل في اِشتمال العناوين على إشارات صريحة أو ضمنية تخبر عن زمن الأقصوصة وتعلن عنه مبشرة بقراءة لا يمكن أن تتغافل بأي حال من الأحوال عن هذه العلامة الدالة.

يمكن أن نقسم العناوين إلى قسمين:

1- قسم يرد فيه الإعلان عن الزمان صريحا دون إخفاء أو مواربة ومن أمثلته الدالة (النمور في اليوم العاشر/ في ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر)/ في يوم مرح (الرعد)/ الليل/ أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)...

2- قسم يرد فيه ذكر الزمان ضمنيا(ما حدث في المدينة التي كانت نائمة: إذ يعلن خبر الناسخ(نائمة) عن زمن الأحداث: أثناء النوم/ السهرة: زمن الليل/ ملخص ما جرى لمحمد المحمودي، صيغة الفعل تعلن عن الماضي (النمورفي اليوم العاشر)/ الذي أحرق السفن: إشارة إلى الزمن التاريخي زمن دخول طارق بن زياد إلى الأندلس (الرعد) الطفل نائم: الخبر يعلن عن الزمن: أثناء النوم/ الشنفرى: زمن الجاهلية: (دمشق الحرائق..)

يعد العنوان أعلى اِقتصاد لغوي لذلك فإن الدلالة فيه تكون مركزة وتكون العلامات فيه شديدة الإيحاء ولعل هذا الزمن في شكله الصريح أو الضمني يكتسي دلالة ذات نزوع مرجعي إذ أنها تحيل على زمن كرونولوجي يقاس قياسا عقليا منطقيا أو تعود بنا إلى زمن له صلة وثيقة بتاريخنا "القديم" أو " الحديث" فيكتسي الزمن بذلك سمة الحافز (motif) الذي يوجه عملية القراءة نحو لحظة بعينها، فالعنوان في

أقصوصة "النمور في اليوم العاشر" يوجه اِهتمامنا نحو نهاية الزمن (اليوم العاشر) مما يجعل القارئ يتساءل من البداية عن قيمة هذه العلامة ودورها في سياق الأقصوصة، والأمر نفسه تنهض به عبارة " اليوم السابع" في أقصوصة " أقبل اليوم السابع" الواردة ضمن " دمشق الحرائق".

إن الإشارات الزمنية الواردة صلب العناوين الأقصوصية سواء كانت صريحة أو ضمنية يمكن أن تؤثر على مقروئية القصة القصيرة حين تخلخل قناعات القارئ وتزعج اِطمئنانه، فعناوين من قبيل "الذي أحرق السفن" (الرعد) أو "الشنفرى" (دمشق الحرائق) تجعلنا نتساءل: هل نحن إزاء قصة قصيرة حقا؟ أم نحن إزاء نصّ تاريخي يستعيد ما جرى لشخصيات لا تنتمي إلى زمننا ولها وثيق صلة بتراثنا التاريخي؟

هكذا تبدأ القصة القصيرة منذ إشاراتها الزمنية الأولى في ممارسة لعبة المراوغة والمواربة مستفزّة قارئها ممعنة في فنيّتها متجاهلة كل منطق تقبلي سابق للقراءة الفعلية مما يجعلنا نستحضر مع " فاليري شو" قولها "إنها توفيق بين المتناقضات، تفاعل بين التوترات والمقولات المتضادة (...) ويبدو أن العامل الوحيد المشترك هو هذا التوازن الذي تسعى إليه"[1].

لعله يبدو وجيها من خلال ما تقدم أن نتجاوز مستوى الإشارات الزمانية الواردة في العتبات لنستنطق المتون الأقصوصية باحثين في العلاقة التي تربط بين الزمن الذي يعلن عنه العنوان والزمن الذي يشدّ

[1] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، **1960–1990**، الهيأة المصرية العامة للكتاب، (د.ت)، ص **76**

أركان القصّ في القصّة القصيرة دون أن ننسى أننا مازلنا بعد في إطار دراسة الزمان ذي النزوع المرجعي.

- في مستوى المتون القصصيّة

يعمد "زكريا تامر" في بعض أقصوصاته إلى التوسل بالزمن المرجعي حتى يكون إطارا حاضنا لسرده بل إنه يحافظ على تتابعه المنطقي دون تشويش أو إرباك ويجعل الأحداث محكومة بسيرورته تتلون بألوانه، إذ نقف في أقصوصة " خضراء" الواردة ضمن مجموعة " الرعد" على هذا التطابق بين زمن الأحداث ومثيله في الواقع، يقول الراوي " وأقبل ***الشتاء*** فيما بعد، وغسلت أمطاره المرأة المثبتة في التراب، ثم أتى ***الربيع***، فبدأت تنبت أوراق خضر صغيرة في ذراعي المرأة وشعرها، ثم ما لبث أن إنبثق زهر كثير. وسطعت شمس ***الصيف على الحديقة...***"[1]

إن الزمن في هذا الموضع يحيل إلى الواقع الذي تتعاقب فيه الفصول غير أن تحولات الأزمنة ترتبط إرتباطا سببيا بما يطرأ على شخصية المرأة من تغيرات رغم ثباتها في التراب، فالمرأة لا تتحول إلا بتحول الزمن الذي يسمها بسمته ويحملها طاقة رمزية، فهذه المرأة المعطاء تتوقف عن العطاء بقدوم الصيف وتستحيل في آخر الأقصوصة شجرة بلا ثمار مما جعل صاحب الحديقة يستاء منها ويضرب جذعها

---

[1] الرعد، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت/لندن، ط3 1994، ط1 (1970)، أقصوصة: خضراء، ص 109-110

"حتى سقطت الشجرة على الأرض ميّتة"[1]، إنها شجرة/ إمرأة لا تستجيب لسيرورة التطور وتستحيل عقيمة لا خير فيها يكللها الخوف والإنكسار فهي من هذه الناحية رمز للثبات العقيم ورفض للتجدّد و تكريس للجبن الذي لا يؤدي إلا إلى الخضوع، إنه داء يخشى من تسرّب عدواه إلى أشجار الحديقة المثقلة بالثمار، وقلعها إنما هو قلع للثّبات والجمود من جذورهما، ليست الشجرة/ المرأة التي غاصت في وحل البكاء إلا كناية عن كل وطن أو فكرة ترفض منطق الزمن المتبدل المتجدد الذي لم تستطع مواكبة حركته الدؤوب فكان مآلها الإجتثاث والموت.

يلعب التتابع الزمني كذلك دوره في رسم مآل الشخصية وتحديد التطورات التي تخضع لها في مسيرة الترويض التي تتم وفق مراحل متتالية يتنازل خلالها النمر في كل مرة عن قيمة من قيمه ونعني هنا أقصوصة " النمور في اليوم العاشر" إذ يتابع الراوي نمره يوما فيوما وهو يتضاءل في عين مروضه إذ يعترف في اليوم الثاني بجوعه ويسقط في فخ الإبتزاز، ويهبّ واقفا في اليوم الثالث كلما أمره مروّضه بذلك وفي اليوم الرابع أصبح يحبّ الأوامر بل يتوسل لسيّده ووليّ نعمته أن يطلب منه أي طلب حتى ينتهي به الأمر في اليوم التاسع أن يصبح عاشبا. إن الزمن في هذه الأقصوصة ذو دلالة واقعية لا محالة لأنه لم يكسر التتابع المعتاد ولم ينتقض على المرجع، وهو إضافة إلى هذه السّمة عنصر محوريّ في عملية الترويض، وتحويل النمر الحبيس في قفص من حالة إلى أخرى يراهن عليه المروّض ليكسر إرادة العناد التي

[1] خضراء (الرعد)، ص 110

أبداها النمر في بعض المواضع بل إن المروّض يكتسب ثقته في نجاحه من عامل الزمن، إذ يقول مخاطبا تلاميذه "سترون كيف سيتبدل، فالرأس المرفوع لا يشبع معدة جائعة"[1].

يتجاوز الزمن في القصة القصيرة دوره في الدلالة على إطار الأحداث بل يغدو محركا أساسيا للعبة السرد برمتها فهو الذي ينهض بعبء التحول ومن خلاله يرسم الراوي صورة الواقع الفاجعة وما يتعرض له المواطن العربي من تجويع واحتقار يمسخ صورته ويحوله إلى "نمر سجين" لا حول له ولا قوة، "وفي اليوم العاشر اختفى المروّض وتلاميذه والنمر والقفص فصار النمر مواطنا والقفص مدينة"[2]، فاليوم العاشر يهتك ستر الإيهام والتعتيم الذي مارسته القصة القصيرة في مختلف مراحلها السابقة ويردّ الأحداث من عالم الحيوان إلى عالم الإنسان إمعانا في الواقعية وكشفا لملابسات هذا الواقع في قالب كنائي يشي بقدرة "زكريا تامر" فنانا مبدعا لعوالمه القصصية التي تختلط فيها الأبعاد وتتوارى ملامحها خلف حجب المراوغة وتمويه المعنى.

تكشف لنا مواضع أخرى القدرة القاهرة لعنصر الزمن على شدّ الأقاصيص من رسنها وحشرها صلب اليوميّ وردّها إلى رحاب المرجع إذ يمعن الراوي في تدقيق زمنه ويردّه إلى ساعة "بعينها " ونظر إلى ساعة معصمه، فإذا هي الثالثة إلا عشر دقائق، فراح يحوص

---

[1] النمور في اليوم العاشر، منشورات دار الآداب، بيروت – لبنان، ط2، تموز (يوليو)، 1981/ط1 (1978)، ص 55

[2] نفسه، ص 58

بخطى متباطئة في مساحة صغيرة (...) فألتفت ليبصر من ينتظرها أمامه، فأبتسم وجهه وقال: " تأخّرتِ إلهام".

قالت إلهام متسائلة:" كم الساعة الآن؟".

-:" الثالثة وأربع دقائق".

-: " الثالثة وأربع دقائق".

- :" تأخرت إذن أربع دقائق".

-:" مرّت عليّ كأربع سنين وظننت أنك لن تأتي".[1]

الزمن في هذا الموضع محسوب حسابا دقيقا لأنه يكشف عن مشاعر " فواز" وهو ينتظر حبيبته " إلهام" حتى أن الزمن تمدّد وخرج عن حدود الضبط وأصبحت الدقيقة فيه تعادل سنة بأكملها، إن الإشارات الزمنية قد غدت بديلا عن إستبطان عمق الشخصية لكشف ما يساورها من قلق وظنون وتوجس.

لا تقف وظيفية الزمن عند هذا الحدّ بل إن الراوي يتحكم في نسقه ويشحنه بفاعلية فائقة تجعله يدفع الأحداث نحو ذروتها بسرعة فائقة. فإذا كان المثال السابق يكشف عن مدة زمنية مططها الإنتظار (durée dilatée)* ألقت بكلكلها على شخصية " فواز " فإن ضربا آخر من التوظيف الزمني ينحى منحى التكثيف وتكون مدّته مكثّفة (durée concentrée) ** "حدث ما حدث في يوم السبت، فقضى عبد الله بن سليمان يوم الأحد في السجن، وأقتيد فيه إلى المحكمة في

1 دمشق الحرائق، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت/ لندن، ط3، 1994/ ط1، 1973، النار والماء، ص ص 240–241

* Daniel Crojnowski, op. cit; p 88

** ibid, p 88

اليوم التالي ثم أعيد إلى السجن في اليوم نفسه، وبقي فيه حتى يوم الجمعة..."[1]، إن هذا الزمن الذي تتميز مدّته بتركيزها يكشف عن رغبة في جرّ الشخصية إلى مصيرها المحتوم رغبة يلعب فيها الزمن دورا محوريا إذ يتسارع نحو اللحظة الحاسمة، لحظة قتل " عبد الله بن سليمان" جزاء رفضه أن يظل حافيا وممارسته القتل بغية الحصول على حذاء كسائر عباد الله المنتعلين.

إذ ا كان مرجع الحديث دوما إلى مبدئه فإننا نقول إن الزمن الذي تفصح عنه العتبات/ العناوين لا تتضح حقيقته إلا بالنظر في المتون القصصية، ويستوقفنا في هذا المضمار أمران هامان:

- *أوّلهما* يتمثل في سمة التماثل التي تجمع بين الزمن الذي يشير إليه العنوان وذلك الزمن الذي يحكم أحداث الأقصوصة ونستدل على ذلك بمثالين:

* أقصوصة " الليل" من مجموعة " دمشق الحرائق": إذ يشاكل الزمن المصرّح به في العنوان زمن الأحداث الذي تفصح عنه إشارات نصّية كثيرة منها "وحملق في أرجاء الغرفة التي يضيئها نور أصفر ضعيف منبعث من مصباح كهربائي صغير (...) فقال الرجل مزهوّا: " ما بك؟ أنا أعرف أن زوجك يشتغل في الليل في الفرن ولا يرجع إلى البيت إلا بعد شروق الشمس "[2].

* أقصوصة "في ليلة من الليالي" التي وردت ضمن مجموعة "النمور في اليوم العاشر" تكشف في أسطرها عن زمن الأحداث إذ

---

[1] عباد الله (الرعد) ، ص 52

[2] الليل (دمشق الحرائق)، ص.ص 21-23

يقول الراوي: "يجيء الليل كفنا أسود فيبتعد أبو حسن بخطى هارب عن حارته الخرساء"[1] .

-*ثانيهما* يتمثل في علاقة التضليل التي يمارسها العنوان إذ يوهم القارئ بإشارات زمانية سرعان ما نتبين بعد قراءة الأقصوصة أنها سراب خادع وخيال خلّب فإذا ما نظرنا مثلا في أقصوصة " ما حدث في المدينة التي كانت نائمة" الواردة ضمن " النمور في اليوم العاشر" تبين لنا أن العلامة "نائمة" لا تشي بالزمان فكل الإحداث تقع في واضحة النهار " ثم جاء يوم تحلّق فيه عدد من طلاب العلم حول الحسن بن الهيثم"[2]، فالنوم يكتسي بعدا رمزيا يدل على الإستسلام والجبن والهزيمة، بل إنه يتعارض تعارضا تاما مع الصحوة التي تنطوي عليها اللوحة القصصية الأخيرة " لا" وهي تمثل لحظة صحوة فعلية إذ يكتشف الأبناء السبعة أسباب جهلهم وتخلفهم ويزمعون قتل الأب رمز الصّمت والخوف والإستسلام دون أن يكترثوا لصرخاته "ودقوا المسامير في غطاء التابوت، ثم أحرقوا كل ما في البيت من قماش يصلح لأن يكون راية بيضاء، ثم حملوا التابوت إلى المقبرة"[3].

أما أقصوصة " في يوم مرح" الواردة ضمن "الرعد" فإنها لا تنضبط للزمن الذي أشار إليه عنوانها بل إن أغلب أحداثها تقع ليلا إذ يقول الراوي "ومضيت في الشوارع منكّس الرأس حتى أقبل الليل (...) وفي آخر الليل عدت إلى البيت"[4]، وفي الليل تحدث جريمة قتل الطفل وذبحه وتقطيعه ثم يسير الراوي / الشخصية " نحو مخفر الشرطة بينما

---

[1] في ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر) ، ص 32

[2] ما حدث في المدينة التي كانت نائمة (النمور في اليوم العاشر)، ص 59

[3] نفسه، ص 66

[4] في يوم مرح (الرعد) ، ص 126

كان الوهن يدب إلى ظلمة الليل"[1]، ويتم أثناء ذلك الاعتراف بالجريمة وتنتهي الأحداث كذلك والراوي يحدق إلى الشمس الموشكة على الأفول، منتظرا مقدم الفجر"[2].

يمكن القول من خلال ما تقدم إن الزمن في القصة التامرية القصيرة في مستواه المرجعي يلعب عدّة أدوار، إذ ينوء بحمل البرهنة على انشداد الأحداث إلى الواقع من جهة ويضطلع بمهمة ترميز هذا الواقع وتكثيفه وتحميله أبعادا عميقة تكشف معاناة الشخصية وما تتعرض له من ازدراء وتهميش من جهة أخرى. الزمان عند "زكريا تامر" يوجه فعل القراءة ويصرف همّة القارئ نحو بؤرة بعينها حتى لا تتوه عنه المقاصد، غير أنه يسعى كذلك إلى تضليله وإقامة جدل إبداعي بنّاء بين ما يشي به العنوان وما يفصح عنه المتن الأقصوصي، فدائرة الزمان في أقصوصات تامر كما ذكرنا متشابكة الأبعاد تتراوح بين التصريح والطمس والتغييب، ولعلّ النظر في مستوى إضمار الزمن وتعتيمه أن يعيننا على رسم خصوصياته وتبين مقوماته.

1-2- الزّمان والنّزوع التّجريديّ

يبلغ عدد الأقصوصات التي أعرض فيها "زكريا تامر" عن تحديد الزمن تحديدا دقيقا أو التصريح به 32 من جملة 63 أقصوصة بقطع النظر عن اللوحات الأقصوصية التي تتضمنها القصة الواحدة مما يجعل إضمار الزمن ظاهرة تحتاج إلى التحليل والدراسة حتى نقف عند

1 في يوم مرح (الرعد)، ص 127
2 نفسه، ص 130

أبعادها ونكشف أدوارها في سياق السرد، فهذا النزوع إلى التعتيم الزمني يجعلنا نتوقف عند ظاهرتين تختص بهما القصّة التامريّة وهما إحتفال المؤلف بما تحفل به نفسيات شخصياته من أحلام وتقلبات نفسية تترجم عنها سياقات التداعي في كوابيس ورؤى مضطربة تكشف عن الباطن وتعرض عن كل مرجعية خارجية قد تقنن الرغبات وتقف حائلا دونها، وهذا ما سنحاول الكشف عن أبعاده عبر دراسة الزمن النفسي من خلال بعض النماذج القصصية. أما الظاهرة الثانية فتتعلق بما سمّاه "إنريكي أندرسون إمبرت" الزمن النحوي الذي يتجسم في صيغ الأفعال والظروف والأدوات وسنحاول من خلال دراسة هذه الظاهرة تبيّن قيمة زمن المستقبل في الكشف عن نبوءة القصّة القصيرة ونزوعها إلى إستشراف المآلات الفاجعة، التي تنتظر الشخصيات في السرد والإنسان في الواقع.

- الزّمن النّفسيّ

إن العلاقة المأزومة مع الواقع ظاهرة بارزة في أقصوصات "زكريا تامر" مما يجعل الباب مشرعا أمامها حتى تغوص في عوالم النفس وتترك للشخصيات فسحة تعبّر من خلالها عن توق إلى الحرية وكشف رغبات مكبوتة، فتنعتق بذلك من إسار الزمن المرجعي الذي يلقي بحمله على الشخصيات فيحدّ من إنطلاقها ويبتر أجنحة أحلامها. فهذه " سميحة" في أقصوصة "وجه القمر". (دمشق الحرائق) تعرض عن صورة الواقع البشعة التي يكشف عنها فأس الحطّاب الذي يهوي على شجرة الليمون من جهة والأب الهرم الذي يمثل سلطة القهر والمنع

وترتمي في أحضان خيالاتها طامسة في ذاتها حدود الزمان مسترجعة ماضيها "وخيّل إليها أنها تملك سماء مفعمة بنجوم ذات أنوار شاحبة ليست إلا أحلامها الميتة(...) وعندما كان عمرها عشر سنوات صفعها والدها بقسوة لأنه شاهد ثوبها منحسرا عن فخذيها، ولكنها عندما أمست موشكة على الزواج علّمتها قريباتها كيف يتحرك جسدها لحظة التقائه بالرجل.."[1]

لا يقاس هذا الزمن القائم على التذكر بمقاييس الزمن المرجعي إنما يطول ويقصر حسب الرغبات الدفينة للشخصية والصور التي ترسبت في ذاكرتها وظلت عالقة في ذهنها، غير أن قدر شخصيات "تامر" أن تظلّ محاصرة بالألم حتى وإن توارت عن رقابة الواقع فإن أحلامها وذكرياتها لا تمنحها إلا بؤسا جديدا يعمّق إحساسها بالتهميش والقمع فتختلط العوالم في النفس الملتاعة وتتهاوى حدود اللحظة ويصبح الستار شفافا بين متعة الرغبات واللعب الطفولي العفوي وعنف الأحداث المستعادة أو الحاضرة في المخيلة. هذا " أكرم الإسماعيل" (الفندق) يدخل غرفة الفندق باحثا عن الراحة فتحاصره مشاهد الرعب والإغتصاب والقتل ويغرق في مستنقع الكوابيس حتى أنه يفقد القدرة على التمييز بين النوم واليقظة فتنتابه حالات هستيرية تتراوح بين الضحك والصراخ المكبوت، بين القدرة على الفعل والمشاركة فيه من جهة والعجز التّام من جهة أخرى " فضحك أكرم بمرح وحاول النهوض من السرير، فعجز، فندّ عن حنجرته صوت كعواء ذئب جريح وأغمض عينيه (...) وضرب الرجل بقسوة، بينما كان أكرم يصيح:"

[1] وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص 98

إضربوه.. إضربوه..إضربوه..."(...) وتزايد وهن أكرم، وقال لنفسه:" لم أفعل ما فعلت. أنا الآن نائم. وما حدث مجرّد حلم مزعج"[1].

إن هذه النماذج تجعلنا نستنتج أن الزمن النفسي في أقصوصات " تامر" ليس بديلا مريحا عن مرارة الزمن المرجعي بل هو صورة أخرى تعكس واقع المعاناة ومرآة ينكشف من خلالها القمع المضمر الذي لا تبين عنه الأحداث، وبين الزّمنين تتمزق الشخصية وتعيش غربتها وهزيمتها البشعة فيصبح زمن الحلم مجالا يعالج فيه الكاتب أزمة الزمن الخارجي ويذهب في أغوار لحظته السردية مستبطنا أثرها في نفوس شخصياته عن طريق بناء عوالم فنية يتداخل فيها الواقعي والمتخيل ويقع فيها إنتهاك الحدود إنتهاكا إبداعيا منظّما، ويغدو الزمن النفسي بوّابة لتعميق الوعي بأزمة الواقع من خلال فضح صورته الخفيّة، فالإمكانيات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها"[2].

تنتهي أحلام شخصيات "تامر" في أغلب الحالات بلحظة يقع فيها إنقشاع سحابة الوهم وتستحيل السعادة الظرفية إلى إنكسار ويقظة تنفتح فيها العين على مشاهد مرعبة فهذا أحمد في أقصوصة "جوع" (الرعد) يرتفع إلى مرتبة الملك ويغدو محلّ تبجيل وإكرام ويغرق في عالم مترف يحيط به الخدم ويسعون إلى إرضائه وإطعامه من خير ما توفّر لديهم لكنه حين أزاح الغطاء عن الطبق " فوجئ بطفل صغير حيّ، فأقشعرّ جسده، وعزم على الفرار غير أن يديه إمتدتا ببرود إلى الشوكة والسكين، وإقتطع بالسكين جزءا من لحم الذّراع وأطبقت

---

[1] الفندق (النمور في اليوم العاشر)، ص ص 50-51

[2] حميد لحمداني: بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000، ص 74

الأسنان بنهم على قطعة اللحم الطرية الدامية بينما كان الطفل يعول عويلا حادا. وأقبلت امرأة ترتدي ثيابا سودا، وصاحت بصوت متهدّج:" أكلت ولدي"[1] . إزدادت المفاجأة حدّة حين خلا " أحمد " إلى المرأة فأنقلبت " أفعى سوداء وإلتفّت حول عنقه وشدّدت الضغط عليه..."[2].

تبرز هذه الأمثلة سمة التكثيف والتسارع التي يتميز بها الزمن النفسي إذ يقع الإفصاح عن الرغبات بسرعة وتتوالى المفاجآت دون أن تفصل بينها لحظات تأمل أو إلتذاذ مما يجعل سلطة هذا الزمن قاهرة تسعى إلى رسم المآل المأساوي للشخصيات وتلقي بها في حضيرة مستنقع الواقع مكلومة معطوبة من جراح الحلم تنوء بحمل جوعها وعرائها وإستعبادها وظلمها وإحساسها الأوديبي (Œdipe) الملازم لها.

- الزّمن النّحويّ

نقصد بالزمن النحوي كما بينا سابقا الزمن الذي يكشف عنه الملفوظ السردي من خلال أدواته وصيغه، إذ تغيب الإشارة الصريحة التي تحدّد زمنا بعينه ولكن صيغ الماضي والحاضر والمستقبل تكشف بعض مقاصد المؤلف وتعري جانبا من الدلالة التي تعمل اللغة على طمسها غير أن الإستقراء لخصوصياتها ما يفتأ يفك عنها إسار التعميم ويدفع بها إلى واجهة الكشف والإعلان.

---

[1] جوع (الرعد)، ص ص 66–67

[2] نفسه، ص ص 67–68

إذا كانت بعض أقصوصات "تامر" قد توسلت صيغة الماضي في عرض أحداثها إلا أننا نلفي عددا آخر منها تتداخل فيه الأزمنة فيلتبس الماضي بالحاضر والمستقبل وتختلط سبل السرد بين ما وقع وما يقع الآن وما هو منتظر الوقوع، مما يكسب هذا الأمر أهمية بالغة تواتره في كثير من المواضع، ففي أقصوصة "يا أيها الكرز المنسي" (دمشق الحرائق) نلفي السارد ينتقل بين الأزمنة دون تمهيد أو فصل أو تهيئة إذ يتحدث عن "عمر القاسم" الذي جاء إلى القرية معلما ثم غادرها إلى مبنى الوزارة وقد عيّن وزيرا، يقول الراوي:" وعندما يدخل إلى مبنى وزارته يرتجف الموظفون خوفا ويسلمون عليه كأنه عيسى النازل من السماء"، " ويأمر فيطاع يقول للمطر إنزل فينزل (...) وحدق أهل الضيعة بوجوم وفضول إلى شاب نزل من الباص الآتي من دمشق. كان شابا مرفوع الرأس ذا عينين وديعتين وصارمتين في آن واحد. سلّم علينا كأنه واحد من أهلنا غاب عنا زمنا ثم عاد. قال لنا إن إسمه عمر القاسم وهو معلّم المدرسة الجديد. وقال واحد من أهل الضيعة:" يجب أن نذهب إلى دمشق لتهنئته". قال آخر بحماسة: "سنذهب كلنا.. الرجال والنساء والصغار"[1]، هذا التلاعب بالترتيب الزمني يتواصل خلل الأقصوصة برمتها عبر الإنتقالات الفجئية من حالة إلى أخرى، فالماضي بذكرياته الجميلة مبعث سعادة لأهل الضيعة لأنهم أحبوا معلمهم الجديد مثلما أحبهم وهو الوحيد الذي تحدى "الآغا" و"مختار الضيعة"، والحاضر مربك مدهش من جهة "شهقت ضيعتنا مدهوشة لما علمت أنّ عمر القاسم قد صار وزيرا "[2]، وهو من جهة أخرى مبعث

---

[1] يا أيها الكرز المنسي (دمشق الحرائق)، ص 30

[2] نفسه، ص 29

السعادة والفخر "وعمّ ضيعتنا الفرح، ورحّبت بحرارة بذلك النبأ، [كذا] الذي أذاعه الرّاديو"[1]، أما المستقبل فهو أمل مشرق يتراءى من وراء المسافة التي تفصل الضيعة عن "دمشق" وأمانة حمّل أهل الضيعة "أبا فياض" مسؤولية إبلاغها :"وقال أهل الضيعة لأبي فياض : قل لعمر إننا مازلنا جياعا (...) قل له: إننا بحاجة إلى أطباء، وأدوية..."[2].

لقد توسل الراوي بهذا التشويش ألزمني حتى يكشف اِنطلاقا من الحاضر معاناة أهل الضيعة من الظلم الجاثم على صدورهم مجسما في "الأغا" و"المختار"، فكان الإسترجاع الزمني وسيلة كفيلة بأُستعادة هذه الصور القديمة إلا أنّ المستقبل الذي لهثت وراءه الأقصوصة من بدايتها يعود بنا القهقرى ويتبخر فجأة أمل الجياع وتستمر المعاناة حين تنجلي عودة "أبي فياض" عن الخبر الصاعقة الذي يعلن موت الحلم بالعدالة وأمل الخلاص من الفقر والجوع ويستأنف الحزن دورته المعتادة مطوحا بكل الأماني " قال أبو فياض: "عمر مات" فزعلنا كأن أمّنا قد ماتت بينما عاود أبو فياض السير وقد إزداد ظهره إنحناء"[3].

هذه الظاهرة متواترة في قصص تامر إلى حد مفزع يجعلنا نصاب بدوار رهيب ونحن نبحث عن خيط "آريان" الذي بإمكانه أن يخرجنا من متاهة "المينوتور"*، وتغرق الشخصية في دائرة الأحداث

---

[1] يا أيها الكرز المنسي (دمشق الحرائق)، ص 29

[2] نفسه، ص 32

[3] نفسه، ص 35

* "آريان" (Arian) ابنة مينوس (Minos) ملك "كريت" في الأسطورة اليونانية، رأت "تزيه"/ شيوس (Thésée) عند مجيئه لقتال "الميتوتور" فأغرمت به وأعطته خيطا يهتدي به إلى طريق الخروج من متاهة المينوتور بعد قتله، وقد نجح في مهمته وخرج بفضل خيط آريان، اصطحبها معه وتزوجها ولكنه ما لبث أن تخلى عنها في الجزيرة المقفرة في "ناكسوس" (Naxos). طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1 ، 1999، ص28

فيفلت منها زمام الإدراك فلا تعي زمنها ولا تقدر حتى على قياسه "فأختبأت في جسد حبيبتي، وأغمضت عيني وإستسلمت للنوم تغمرني الطمأنينة، وإستمر نومي يوما أو سنة أو مئة سنة ثم إستيقظت على أصوات خشنة تقول لي: "إبتعد فقد تم حفر قبرها وآن دفنها "[1]، وسرعان ما ينتقل الراوي بعد ذلك إلى الحاضر قائلا "يطاردني رجال لا أعرفهم، فأختبئ في جسد حبيبتي..."[2] ثم يستشرف مستقبله الأليم "وراقبت بعينين مفتوحتين مفعمتين بالكراهية والشفقة دمي الذي كان ينزف رويدا رويدا ليتركني باردا فارغ الشرايين"[3].

ترسم لنا الأقصوصة التامرية صورة قاتمة للأزمنة يتجسم مظهرها الأجلى في" المستقبل" الذي ينطوي على مشاهد كارثية يرتقب وقوعها "سئل فلكي عمّا سيأتي به المستقبل، فقال دونما تردّد:" سيهلك الكبار. سيهلك الصغار. ستهلك القطط والطيور والأزهار. ستحرق البيوت والكتب والرايات...[4]

يكشف زمن المستقبل كذلك عن الرغبات المكبوتة للشخصيات التي تعبّر عنها بشكل عصابي نتيجة حدّة ما تعانيه من حرمان وقهر للرغبات، ففي أقصوصة "أرض صلبة صغيرة"(دمشق الحرائق) ينبري "أحمد" و" عصام" في تداع محموم يلقي الضوء على رغباتهما الدفينة

---

[1] الاغتيال (النمور في اليوم العاشر)، ص ص 117-118

[2] نفسه، ص 118

[3] نفسه، ص 119

[4] الأعداء:6- الخطر، (النمور في اليوم العاشر)، ص 7

في إغتصاب صاحبة المنزل بطريقة "وحشية" إذ يقول الراوي على لسانيهما: "سنوثقها بحبل"...ستكون كالميتة(...) سنمزّق ثيابها...[1]

لقد رأى بعض النقاد* أن نزوع "زكريا تامر" إلى رسم صورة فاجعة للمستقبل مردود إلى "الرغبة التدميرية التي لا تخلو من إنتظار المعجزة. عجز عن الفعل والتأثير وقصور فكري يمنعان متضافرين الكاتب من إيجاد البديل المقبول لعالم كريه"[2] مما يجعل السرد عند القاص السوري، حسب "نبيل سليمان و بو علي ياسين" كاشفا لنزعة عدمية وقصور عن رؤية الجميل في هذا العالم، لكننا نرى في هذا إنعدام دقة، بأعتباره غير قائم على تحليل عميق للأقصوصات فالناقدان قد إكتفيا بوصفها وصفا سريعا، و"زكريا تامر" لم يكن يقصد إلى نقل الواقع من زاويته السوداء إنما قصد إلى تصويره تصويرا إستعاريا يعمق الوعي به ويذهب في أغوار لحظته إلى منتهاها، وليس تصوير المآلات الفاجعة والمستقبل القاتم إلا تعبيرا عن رؤية فنية من أوكد ضوابطها الإلتزام بهموم المهمّشين والتنبيه إلى المخاطر التي تهدد وجودهم ، يقول "زكريا تامر":" كنت- فيما مضى من الأيام طفلا، أما

[1] أرض صلبة صغيرة (دمشق الحرائق)، ص ص 131، 132

* نذكر على سبيل المثال: نبيل سليمان – بوعلي ياسين: الأدب والإيديولوجيا في سوريا 1967–1973، دار إبن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت – لبنان، ط 1، تشرين الثاني 1974/ ياسين كتانه: إستجابة الشكل للمضمون في قصص زكريا تامر، مجلة الكرمل، ع 9، 1988

[2] نبيل سليمان– بوعلي ياسين: الأدب والإيديولوجيا، ص 227

الآن فقد هلك الطفل واضمحلّ الضحك بعد أن أصبحت الحياة اليومية مجزرة لا نهاية لها."[1]

لقد حاولنا من خلال الوقوف عند مستويات الزمان المختلفة في أقصوصات "زكريا تامر" أن نتبين خصائصه وأن نقف على دوره في بناء السرد القصصي وتشكيل موقف المؤلف من عالمه المسرّد ومن واقعه المصور إستعاريا، وبدا لنا ما للزمن من قيمة رفيعة في توجيه قراءة الأقصوصة وإبراز الكوامن النفسية للشخصيات وما يعتريها من أحلام ورغبات وآمال تكشف عنف الواقع وشدة تعقيده.

2- بنية المكان

2-1- إشكالية المكان

يعدّ المكان في أغلب الدراسات السردية عنصرا مهملا وجاءت العناية به متأخرة "ورغم ذلك فقد جاء الكلام على المكان مبثوثا بعدئذ في مؤلفات عديدة تتعلق بالسرد عامة وبالرواية خاصة، ولكنه لم يبلغ درجة الإنسجام النظري كما كان الحال مع الزمان"[2]. ولسنا نبالغ في شيء إذا قلنا إن الضيم الذي لحق دراسة المكان لا يعكس قيمته الحقيقية في بناء العالم التخييلي للقصة القصيرة وتوجيه خطابها وجهة تفكيك الصورة المعقدة للواقع وتشريحها وتحفيز الفعل القصصي وتنويع الدلالات،" مكان القصة القصيرة إذن مكان خيالي يتخذ أشكالا عدّة وهو

---

[1] فاطمة سليم: لقاء مع القصاص السوري زكريا تامر ،مجلة قصص، ع 43، منشورات نادي القصة النادي الثقافي أبو القاسم الشابي، تونس، جانفي 1979 ص82

[2] أحمد السماوي: في نظرية الأقصوصة، مطبعة التسفير الفني، صفاقس – تونس، الثلاثية الثالثة 2003، ص86 ص-87

على علاقة وثيقة بالشخصيات التي تؤمه وتسكنه والعلامات التي يحملها تدلّ على الشخصية وسماتها ومهنتها وإنتمائها الإجتماعي وسلوكها"[1].

إن المكان في نظرنا يشكله السرد ويبني معالمه ويحدد علاماته التي قد تقرّبه من صور حميمية نحتفظ بها في أذهاننا وتجمعنا بها ألفة لأنها ذات شبه بمحيطنا وواقعنا فليس ثمّة في نظرنا فضاء مرجعي بإطلاق بل ثمّة "فضاء شبه مرجعي" فلنقل إنه "espace pararéferentiel" إذ السرد في أخص خصائصه يقوم على ضرب من الإيهام بالمرجع قوامه التخييل، إضافة إلى ذلك فإننا نجد فضاءات مكانية أخرى تنقلنا إلى مجال الخرافة أو الاسطورة بعوالمها العجيبة أو الغريبة وماعلى فعل القراءة إلا أن يبحث في وظائف هذه الأماكن ودلالاتها وقيمتها في تشكيل الرؤية الفنية للمبدع خاصة في القصة القصيرة التي ليس فيها مكان لترف تلفظي زائد عن الحاجة، إضافة إلى كونها تتوسل بمواد السرد المختلفة وتتناولها بطريقة مخصوصة تختلف عن سائر أجناس السرد الأخرى،" والمكان في القصة القصيرة له أهمية خاصة لأن هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء لا سيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث ومن ثم يتحتم على الكاتب أن يحسن إختياره وأن يصفه بإيجاز بقدرالإمكان وأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل"[2].

---

[1] سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، مج2، ع 4، يوليو– أغسطس– سبتمبر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص 179

[2] سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، مج2، ع 4، يوليو– أغسطس– سبتمبر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص179

يحدّد "دانيال غروينوفسكي" (Daniel Grojnowski) للمكان* ثلاثة أنماط أساسية :

1- الفضاء المرجعي espace reférentiel

2- الفضاء الوظيفي espace fonctionnel

3- الفضاء الدّال espace signifiant[1]

يعتبر النمط الأول ذا وظيفة توثيقية توهم بحقائقية ما صوره له سارد الحكاية أما الثاني فيتمثل في إكتفاء القصة القصيرة بمكان محددّ تدور فيه مغامرة الأحداث أما الثالث فهو يحددّ مقروئية الفضاء الثاني وهو مكمن التأويل[2].

إن هذا التقسيم مغر في ظاهره لكنه إضافة إلى ما ذكرنا سابقا حول تسمية الفضاء المرجعي يظل غامضا، فإذا إعتبرنا الفضاء الدّال قسما مستقلا فهل يعني هذا وجود فضاءات غير دالة ؟ وهل يعني كذلك أن الفضاءين المرجعي والوظيفي عنده لا قيمة لهما في فعل القراءة والتأويل؟**

من الواجب التأكيد على أنه ليس سهلا أن تنضبط القصة القصيرة عموما والقصة التامرية خصوصا لهذه التنميطات الدقيقة وقد عبر عن هذا الهاجس "أحمد الهواري" قائلا "يبدو المكان بكل ما يرتبط به وكأنه يشكل فلسفة البناء القصصي ويثير عناقيد من المعاني ترتكز

---

* إنني أستعمل عبارتي "مكان" و" فضاء" للدلالة على شيء واحد، رغم نزوع البعض إلى إعتبار الفضاء مشتملا عدّة أمكنة...

[1] Daniel Grojnowski .OP.CIT.PP 78. 79

[2] ibid.PP 82. 83

** يؤكد غروينوفسكي أن الفضاء الدال هو بؤرة التأويل بينما ينحصر دور الفضاء المرجعي والوظيفي في التعليق والوصف. **Daniel Grojnowski OP".CIT P83**

على الخيال المقيد بالمحسوس"[1]، إنطلاقا من هذا يجوز لنا أن نتساءل عن خصائص المكان في أقصوصات تامر محاولين تصنيفه وتحديد أقسامه.

2-2- المكان في أقصوصات زكريا تامر

يتميز المكان عند "زكريا تامر" بخاصية التكرار، فالحيز عينه تدور فيه أحداث قصص كثيرة دون أن يعني ذلك أنه يبنى بالكيفية ذاتها في كل مرة رغم إحتفاظه بسمات أساسية تكرس دلالته وأبعاده، فالسجن مثلا فضاء متواتر في عدّة أقصوصات منها: في ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر) / النسيان، عباد الله (الرعد)/ أرض صلبة خضراء/ رحيل إلى البحر (دمشق الحرائق) ويشاركه في هذه السمة "القبر"، ملخص ما جرى لمحمد المحمودي/ مغامرتي الأخيرة: (النمور في اليوم العاشر)، السجن/ المتهم (الرعد)، الإعدام/ البدوي: (دمشق الحرائق)... كما يتكرر حضور أماكن أخرى مثل البيت والشوارع والمدينة والنهر والحارة، وإذا كانت هذه الفضاءات تشترك في نزوعها المرجعي الذي يعقد صلات وثيقة بالواقع فإن بعض الأماكن الأخرى تلتبس بروح الخارق والمفارق وتبتعد بعوالمها الغريبة عن مقومات المرجع مثل صورة الغرفة في الفندق الذي إرتاده أكرم الإسماعيل[2] أو صورة

---

[1] أحمد الهواري: الرحيل إلى الأعماق، قراءة نقدية في قصص يحي حقي، مجلة فصول، مج2، ع4، يونيو–أغسطس، الهيأة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر 1982، ص 65

[2] الفندق (النمور في اليوم العاشر)

المدينة في أقصوصة " أقبل اليوم السابع"[1] هذه المدينة التي تخشب فيها كل شيء...

- المكان المرجعي

إن الإحاطة بجميع الأماكن في أقصوصات تامر أمر غير ممكن لأن هذا الأمر يقتضي موضعا مستقلاليقع البحث في جميع الأمكنة وتبويبها وإبراز خصائصها وحسبنا في هذا الموضع أن نقف عند حدود النزوع العام في تصوير الفضاءات وتحديد سماتها لعلنا نصل من خلال ذلك إلى تحديد قيمة المكان في البناء القصصي التامري، خاصة تلك الأمكنة التي يقع التوسل بها في مواضع كثيرة من الأقصوصات ومنها المدينة بمختلف مكوناتها.

- صورة المدينة عند زكريا تامر

تختص المدينة في أقصوصات" تامر" كما ذكرنا سابقا بحضور لافت ويتراوح هذا الحضور بين تعيين الإسم والإعراض عن ذلك، أما المظهر الأول فتخبر عنه أقصوصة "يا أيها الكرز المنسي" من دمشق الحرائق إذ تمثل المدينة موازيا للقرية، عالما ورديا تتحقق فيه مظاهر الثراء والتبجيل التي يفترض أن يحظى بها "عمر السالم" بعد تعيينه وزيرا، وهي كذلك المكان الذي بإمكانه أن يمثل الخلاص لأهل الضيعة الفقراء الجياع، ويتكرر ذكر " دمشق" في ثنايا القصة "وعندما أشرقت

---

[1] اقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)

شمس الصباح على الضيعة تجمع الرجال والصغار والنساء حول الباص المسافر إلى دمشق(...) الآغا صاحب نفوذ وجاه في دمشق (...) ولما أوشكت شمس الضيعة أن تأفل بلغ سمعنا بوق الباص العائد من دمشق"[1].

رغم هذا التكرار وتحكم المكان في مآل الأحداث وتطوراتها إلا أن الراوي لا يرسم صورة واضحة لهذا المكان، إذ يحافظ على سمة الغموض فيه وتتأسس قيمته من خلال الأمل الذي يحمله لأهل الضيعة، هذا الأمل الذي يتلاشى في نهاية القصة عند عودة "أبي فياض" من دمشق.

إننا نجد صورة أخرى لدمشق في أقصوصة "التراب لنا وللطيور السماء" (دمشق الحرائق) ترتبط بالزمن القديم إذ يقول الراوي في بداية الأقصوصة " حكي عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان سيفا أرغم على العيش سجينا في غمده، وكانت طفلة تثقل الأصفاد خطوتها، وكان ياسمينها ينبت خفية في المقابر مرتديا أكثر الثياب حلكة، فلما علم أعداؤها بأحوالها، سارت إليها جيوشهم، وبنت حول أسوارها سورا من قتلة لا يعرفون النوم، فعمّ دمشق الذعر والإرتباك والسخط"[2].

تستمد سمات "دمشق" في هذا الموضع من الذاكرة إذ يوهمنا السارد بأن ما يرويه يعود إلى زمن قديم مضى وولّى وفات، وينبري في رسم ملامح صورة إستعارية، فالمدينة سيف لا يفارق غمده، طاقة معطلة محكوم عليها بالسجن الأبدي، وهي كذلك طفلة سجينة تعرقلها

[1] يا أيها الكرز المنسي (دمشق الحرائق)، ص 34
[2] التراب لنا وللطيور السماء (دمشق الحرائق)، ص 53

أصفاد التسلط السياسي والعادات والتقاليد، ياسمينها يختلس الحياة وينبت في المقابر مرتديا إهاب السواد والحداد الأبدي، بعد أن أصبح الموت والحصار يطبقان على المدينة، إن هذه الصورة المكثفة التي تنضح شعرية تتفتت في ثنايا السرد حين يكشف الراوي عن عنجهية ملك المدينة واستخفافه بثورة الجماهير المطالبة بالسلاح وحين يتهم العجوز صانع الطائرة الذي لم يحب سوى دمشق بالكفر والإلحاد، وحين تصبح العادات والتقاليد سلاحا فتاكا لهزم الأعداء.

ترسم نهاية الأقصوصة المآل الفاجع لدمشق، "ونفّذ أمر الملك في الحال. ولما اِلتهمت النار البيت والعالم والطائرة، صاح أعوان الملك فرحين، ولكن صياحهم خنقه سريعا الأعداء الذين نجحوا في التسلل إلى دمشق غير مبالين بأسوارها وحوّلوا البيوت والناس والأزقة أطلالا"[1].

تؤكد صورة المكان وحدة الاِنطباع التي تميّز القصة القصيرة إذ أن الصورة الاِستعارية للصمت والخوف والذعر تظل مهيمنة على السرد من بدايته إلى نهايته مما يقود إلى مآل منتظر حيث يصيب الخراب كل شيء بل تتلاشى المدينة بجميع مكوّناتها ولا تبقى إلا الأطلال والياسمين الذي ينبت في الرماد.

تستوقفنا صورة أخرى لدمشق في أقصوصة "الاِستغاثة" (دمشق الحرائق) تصور المدينة تصويرا شبيها بالسابق إذ يقول الراوي في البداية " أقبلت الاِستغاثة ليلا إلى دمشق النائمة طفلة مقطوعة الرأس واليدين، وترابا يحترق وطيورا تودع أجنحتها السماء والأشجار غير أن أهل دمشق كانوا نياما"[2]، يجعل الوصف من المدينة مكانا مشحونا

---

[1] التراب لنا وللطيور السماء (دمشق الحرائق)، ص ص 57-58

[2] الاِستغاثة (دمشق الحرائق)، ص 143

بالمعاني مكتنزا بالدلالات، فهو قرين البراءة المشوّهة المجرّدة من التفكير والفعل في آن، وهو شبيه طيور مقطوعة الأجنحة، أما أهل المكان فقد كانوا نياما لا يستجيبون لصوت الإستغاثة بل لا يسمعونه أبدا رغم أنّ النداء حرّك حتى تمثال النحاس وجعله يفقد صلابته ويستحيل إنسانا يمشي ويتكلم ويغضب ويصرخ[1].

تكشف لنا هذه النماذج من أقصوصات "تامر" عن صورتين مجتمعتين في هذا المكان وهو "دمشق" التي خصّها المؤلف بأهتمام خاص حين جعلها ممثلة لعنوان مجموعة قصصية من مجموعاته "دمشق الحرائق"، فالوجه الأول الذي تكشف عنه دمشق وجه إيجابي إذ أنها مدينة عريقة ينشأ فيها الأبطال وتستنبت فيها الأحلام من رماد وتتجلى فيها معاني البراءة والطفولة ولا يملك المرء أن يحب سواها، ولكنها تفقد وجهها المشرق حين تتحول إلى مكان يعشش فيه القمع والصمت الأبدي والخوف والذعر والهزيمة وحين تتنكر لعلمائها وأبطالها وتنتصر البشاعة فيها ويصبح الموت قدر كلّ نفس حيّ ويضيع فيها النداء وقد بددته رياح الفرقة واللاّمبالاة "وأغمض "يوسف العظمة" عينيه وأحس بأن شرايينه تمتلك آلاف الأجنحة التواقة إلى فضاء رحب، فأطلق إستغاثة إلتقت بالإستغاثة الآتية من أرض يحتلها الأعداء، وإمتزجتا في صراخ مديد تبدد في ظلمة الليل المهيمن على دمشق النائمة "[2].

تدحر الصورة الثانية الصورة الأولى ويتغلب سواد الليل على نور النهار وتغرق دمشق في وحل الإستسلام والصمت والخضوع ممّا

---

[1] الإستغاثة (دمشق الحرائق)، ص 143

[2] نفسه، ص 150

حدا الناقد "ياسين كتانة" إلى القول:"المدينة عند تامر هي رديف الواقع الفاسد فهو لا يرى فيها غير الرتابة والعدمية والتفاهة والسأم القاتل"[1]، لكن يجب ألا ينسينا هذا القول تلك الملامح الإيجابية الكثيرة التي تنطوي عليها المدينة في صورتها النقية التي يلمح إليها "تامر" في ثنايا قصصه إلا أن هذه السمات سرعان ما تتلاشى في أتون الظلم والغدر والهزيمة ينضح بها واقع المدينة التي تتنكر بطريقة مدهشة لتاريخها وأبطالها وتلقي بهم أخيرا في مجال الهامش والسجون والأقبية وتسلمهم لظلمات القبر بعضها فوق بعض.

يُعرض "زكريا تامر" في بعض أقصوصاته عن التعيين فيتحدث عن المدينة في معناها العام دون أن يردّها إلى إسم بعينه ممّا يجعل علاقتها بالمرجع ضربا من جمع الشتات المتفرق في ثنايا السّرد الأقصوصي، فالمدينة في أقصوصة "اللحى" (الرعد) لا تقدم في صورة ملتحمة بل يرسم الراوي صورتها تباعا ويضيف إليها في كل مرّة سمة جديدة تساهم في توضيح معالمها فهي مدينة مطوّقة محاصرة بالجنود هربت الطيور من سمائها وعمّها الخوف " فها هي ذي يا أيها السادة جيوش تيمورلنك تطوّق مدينتنا"[2]، وهي كذلك مدينة صغيرة فقيرة لا تملك ذهبا ولا بترولا"[3]، وأهلها يربّون لحاهم ويحملون الرايات البيضاء.

إن المدينة لا تصوّر إلا في ملامحها الباهتة ويحشر مصيرها في قرار يتخذه سكانها، ولعل تعتيم السمات مقصود حتى يكتسب المكان

---

[1] ياسين كتانة: استجابة الشكل للمضمون في قصص زكريا تامر، مجلة الكرمل ع9، الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين، ضمن أبحاث في اللغة العربية، 1988، ص 116

[2] اللحى (الرعد)، ص 39

[3] نفسه، ص 40

بعده الإحالي الواسع ويصبح دالا على كل مدينة لم يتخلص أهلها بعد من ربقة المظهر المحافظ والتعصّب الأعمى وسلطة التقاليد البالية التي تربط بين مصير المدينة وحلق لحى أهلها فيكون خرابها ودمارها لسبب تافه" وفي اليوم التالي، هجمت جيوش تيمورلنك على مدينتنا، فدكت الأسوار، وحطمت الأبواب وذبحت الرجال كلهم"[1].

تستحيل القصّة القصيرة في هذا الموضع تصويرا ساخرا لواقع اِجتماعي سمته التعصّب والسذاجة والوهم الذي يستبدّ بالعقول فيصرفها عن اللب إلى القشور ويجعل وعيها سطحيا متحجرا لا سبيل إلى تغييره، ولكنه وعي حدّد مصير المدينة برمّتها وحوّلها أثرا بعد عين.

نلفي في أقصوصة "الشرطي والحصان" (الرعد) تصويرا طريفا للمدينة يجعل منها مرآة ينعكس عليها القانون في أبشع صوره إذ يحرم الشخصيات من حريتها وإنطلاقها ويحوّل عالمها إلى أمكنة مسيّجة بسلطته المطلقة، فالمدينة هنا مكان مغلق يحجب الحريّة ويقف حائلا دونها: "وكان الحصان قد ولد في المدينة، وقضى حياته كلها في طرقاتها، المفروشة بالإسفلت، ولم يغادرها مطلقا، وكان يعرف أن أجداده القدامى كانوا يمرحون طلقاء عبر البراري الشاسعة حيث لا أبنية فيها ولا جدران من حجر. ولكنهم ماتوا جميعا"[2].

تحدّد المدينة إذن من خلال ما تثيره في نفس الحصان من شعور بالكبت والحرمان من لذة التحرر، فهذا الشعور بالضيق والاِمتعاض قد ألقى بظلاله على المكان وجعله عبارة عن سجن ضيق يحكمه كائن بشع إسمه القانون وهذا ما تكشف عنه الحالة النفسية

---

[1] اللحى (الرعد)، ص 41

[2] الشرطي والحصان (الرعد)، ص 76

لصاحب الحصان " أبي مصطفى" الذي " تخيل القانون مخلوقا ضخما له آلاف الأيدي: القانون يأمر الشرطي فيطيع الشرطي، ويأمر الشرطي أبا مصطفى ويجب أن يطيع أبو مصطفى الأوامر"[1].

تجاوزت المدينة دورها في تأطير الأحداث بل غدت بقوانينها الصارمة مكرّسة أزمة الشخصيات وشعورها بالقلق إزاء ما يعترضها من عراقيل تحدّ من قدرتها على الفعل وتقف حائلا أمام رغباتها في الإنعتاق فغدا تصوير المكان مرتبطا بتقييم الشخصية وزاوية نظرها وهذا ما أكدته " سامية أسعد" بقولها "وعادة ما يرتبط المكان على مستوى الرّمز ببعض المشاعر والأحاسيس بل ببعض القيم السلبية أو الإيجابية "[2].

تحوي المدينة في قصص "زكريا تامر" أمكنة مثلت إطارا جرت فيه أحداث كثيرة ولعل الوقوف عند خاصياتها يمنحنا إلماما أكثر بطريقة المؤلف في تصوير عالمه المكاني وخدمة رؤيته للإنسان خاصة والعالم عامّة وقد إخترنا أن ندرس منها الحارة والبيت والسجن نظرا لتواتر حضور هذه الأمكنة ولشدّة تأثيرها على مجريات السرد برمّته عند "زكريا تامر".

- الحارة: الموت الأسود

يتخذ حضور الحارة في قصص "زكريا تامر" من جهة التعيين شكلين مختلفين إذ يعمد في بعض المواضع إلى تحديد إسم الحارة "حارة

---

[1] الشرطي والحصان (الرعد)، ص 78

[2] سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، ص 186

السعدي" التي تحضر في عدّة أقصوصات منها " السهرة" (النمور في اليوم العاشر) أو " الخراف" و" الراية السوداء" و"موت الشعر الأسود" (دمشق الحرائق) بل إن المؤلف خصص اقصوصة تتكون من ثلاث لوحات وهي "العدو" و"حسن ملكا" و"موت أحدهم" للحديث عن "حارة السعدي" وما يدور فيها من أحداث، ووردت هذه الأقصوصة معنونة بهذا الإسم كذلك، كما يعمد المؤلف إلى التعميم بردّ الأحداث إلى الحارة دون تعيين إسمها ومثال ذلك "في ليلة من الليالي" (النمور في اليوم العاشر) أو "النار والماء" (دمشق الحرائق).

إذا كانت للإسم دلالة مرجعية تجعل المسمّى أقرب في مستوى تصوّره إلى الواقع وتحرّك لدى القارئ الشعور بالألفة والحميمية إلا أن هذا الأمر لا يتحقق في أقصوصات "تامر" إذ تتخذ الحارة صورة معادية للشخصيات تحدد مصائرها المؤلمة وتقودها إلى النهايات الفاجعة ولعلنا لا نجد كبير عناء في تبيان هذه السمة، فأقصوصة "في ليلة من الليالي" تكشف لنا عن هيأة بائسة تعيسة للحارة، إذ يقول الراوي "يجيء الليل كفنا أسود، فيبتعد أبو حسن بخطى هارب عن حارته الخرساء وأزقتها الملتوية المظلمة، وناسها العجاف، وبيوتها الرثة المتلاصقة، ومقهاها الذي يشبه تابوتا مهترئ الخشب"[1].

إن لهذه البداية الصادمة تأثيرا بالغا في توجيه مسار السرد، إذ يخلق المكان من البداية تناقضه مع الشخصية "فأبو حسن" يسعى إلى الإنفصال السريع عنه والهروب من عتمته وسواده وظلمته، وبمجرد خروجه من هذه الحارة تبهره الأنوار ويمتلئ نشاطا وحبورا. إن هذه العلاقة المتوترة التي تجمع بين "أبي حسن" والمكان تؤكد خاصية بنائية

[1] في ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر)، ص 32

في القصّة القصيرة التي تبنى على " قاعدة تناقض أو إنعدام تصادف أو خطإ أو تعارض"[1].

يتكثّف حضور" الحارة" في المجموعة القصصية " دمشق الحرائق" إلا أننا لا نقف إلا على صورة قريبة من صورة الحارة التي رسمها المؤلف في القصة السابقة فهي في أقصوصة " حارة السعدي" حارة مبنية من التراب والخشب عدا بيت واحد فقد كان مشيدا من حجر أسود"[2]، أما في أقصوصة " النار والماء" (دمشق الحرائق) فإن الحارة تتخذ شكلا سيئا في عيني " فوّاز" إذ يقول الراوي" وعندما أصبح في الحارة وقف هنيهة فبدت لعينيه البيوت الترابية المتلاصقة بقايا هيكل عظمي لحيوان قديم منقرض"[3].

يتلازم الحديث عن الحارة في قصص "زكريا تامر" ضرورة مع حضور السواد، لون القتامة ودليل المصير المظلم والنهاية الفاجعة ففي أقصوصة "الخراف" (دمشق الحرائق) تكون الملاءة السوداء التي تخلت عائشة إبنة عبد الله الحلبي عن إرتدائها سببا في الأزمة التي شهدتها الحارة، فالملاءة السوداء علامة الشرف عند السكان وإنتزاعها يعدّ إنتهاكا للأعراف والتقاليد ويؤدي إلى قتل شقيق عائشة، وفي أقصوصة "الراية السوداء" من نفس المجموعة يقتل "غسان" الساكن الجديد في الحارة وينهي الراوي أقصوصته قائلا "وعندئذ حمل غسان راية سوداء، وصرخ مطالبا بالماء وركض محاولا اللحاق بالرجال

---

[1] بوريس إيخنباوم: حول نظرية النثر ورد ضمن نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط، ط 1، 1982، ص 112

[2] حارة السعدي: لوحة بعنوان موت أحدهم (دمشق الحرائق)، ص 167

[3] النار والماء (دمشق الحرائق)، ص 240

الذين يحملون الرايات السّود"[1]، وفي أقصوصة "موت الشعر الأسود" (دمشق الحرائق) تقتل "فطمة" الجميلة ويكون الفاعل أخوها، وتشهد "حارة السعدي" مشهدا آخر من مشاهد القتل دون أن تأبه لذلك بل إنها توصد أبوابها في وجه أي نداء وتصم آذانها عن سماعه" وهكذا مات الشعر الأسود، ولكن "فطمة" لا تزال تركض في "حارة السعدي" وتطرق أبواب بيوتها مستنجدة فلا يفتح باب من الأبواب، وتتلطّخ السكين بالدّم"[2].

خلاصة القول إن الحارة في قصص "زكريا تامر" غارقة في سوادها وجهلها تمارس القتل بإتقان وبراعة وتتهاوى فيها صروح الحرية والانعتاق، إنها إطار يبعث الخوف والذعر في نفوس الشخصيات، تعشش فيه الأفكار البالية والشرف المزعوم وتنتهك فيه الأعراض ويحلّ فيه الخنجر محلّ العقل فلا سلطان إلا سلطانه ولا سطوة إلا سطوته. سمة العدوانية ورفض التعامل مع كل غريب أو وافد والامتناع عن تغيير القناعات المهترئة تجعل من الحارة بؤرة لمعالجة مختلف قضايا الواقع المتردي مثل إستباحة كرامة الإنسان وازدراء المرأة، وسلطة التقاليد البالية التي لا تنمّ إلا عن جهل يعشش في العقول ويعمي البصائر.

لقد كان تكثيف صورة القتل والجريمة في الحارة مقصودا من "زكريا تامر"، فمعالجة الواقع المتردي الذي يمارس بشاعته بقسوة وإتقان لا تكون إلا بكتابة من جنسه تنطوي على تعرية عنيفة وفضح كامل لمشاهد ووقائع لا تحتمل السكوت " لقد أصبحت واضحة، وربما

---

[1] الراية السوداء (دمشق الحرائق)، ص 126

[2] موت الشعر الأسود (دمشق الحرائق)، ص 139

لأول مرة، في الفن القصصي العربي مشروعية عنف الصورة في مشهدها المثير، وصار جمال الرجولة وربما لأول مرّة أيضا يتكلل بعذابها، لا بخروجها من العذاب والعطف عليها"[1]، كما إن "زكريا تامر" يقول في إحدى حواراته التي أجراها معه الكاتب "ياسين رفاعية" "العنف في قصصي ليس بضاعة مستوردة، أو نزوة، أو عقدة نفسية، أو نوعا من الإثارة والتشويق. إنه فقط تعبير عن حياتنا اليومية نحن الذين نعيش في عالم مفترس سفاح لا يمنحنا سوى السّجون والخيبة والرماد ويجللنا بالهزائم"[2].

ما يمكن تأكيده أن "تامر" مسكون بآلام واقعة وبالصور البشعة التي تختفي في ثنايا ظلمة الحارات وضيقها فحاول أن يصورها تصويرا فنيا مثيرا فاتنا، فليس المحيّر هنا ما ينطوي عليه البناء الفني من عنف، إنما المحيّر حقًا سكوت الإنسان إزاء ما يجري.

- *البيت: الألفة الغائبة*

لا يقدم لنا "زكريا تامر" صورة متكاملة للبيت* إنما يقتصر تحديده على حيّز ضيق منه وهذا ما ينسجم مع سمة التركيز في القصة القصيرة وإضرابها عن التوسّع في تقديم أطر ومواضع ليست لها علاقة

---

[1] إبراهيم الجرادي: طرقات عربية، مجلة الناقد، ع 82، أفريل 1995، تصدر عن رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بيروت، عدد خاص بزكريا تامر، ص 10

[2] نفسه، ص 10

* في أغلب أقصوصات تامر يقع تمييع تفاصيل البيت / المنزل من اجل تبئير حيّز ضيّق منه، وإن حضر ذكره فسرعان ما يختزل هذا العالم في ركن أو قبو أو غرفة أو نافذة تطل منها الشخصية على شجرة أو غراب...

مباشرة دقيقة بما سيدور من أحداث، لذلك تتكثف الحركة والفعل القصصي في مجال محدود الأبعاد يختزن توتر اللحظة ونزوعها نحو ذروة التعقيد ووقوع التناقض أو التعارض الذي تنبني عليه القصة القصيرة.

لقد صارت الغرفة في أغلب الأحيان بديلا عن البيت برمّته حتى يحاصر المؤلف شخصياته في فضاء ضيق ويدفعها إلى مواجهة مصائرها، ففي أقصوصة "الليل" (دمشق الحرائق) يبدأ السرد بتحديد المكان وإبراز مقوماته "فتح باب الغرفة ببطء ودلف إلى الداخل رجل طويل القامة وأغلق الباب خلفه بحذر بالغ، وحملق في أرجاء الغرفة التي يضيئها نور أصفر ضعيف منبعث من مصباح كهربائي صغير فأبصر فراشا على الأرض نامت فوقه إمرأة وطفل"[1]، إن الراوي كما نلاحظ يكتفي ببعض الملامح البسيطة التي تكفي للدلالة على الإنغلاق وضعف الإضاءة إذ ينبعث النور الأصفر الضعيف من مصباح كهربائي صغير، ممّا يجعل المرأة وطفلها في مواجهة مباشرة مع هذا الرجل الذي إقتحم غرفتهما بغية السرقة، فملامح المكان أضحت تساعد على تسريع الأحداث ودفعها نحو ذعر إكتشاف وجود الرجل وإنفتاح باب مواجهة المصير الغامض.

يتّخذ البيت صورة أخرى في أقصوصة "أقبل اليوم السابع " من المجموعة القصصيةنفسها إذ يغدو مكانا للعزلة ونذيرا للشؤم ينعق فيه غراب، مما يكشف عن توتر حادّ وضيق مؤلم تشعر به الشخصية يدفعها إلى الوحدة والهروب من العالم الخارجي "جنحت للأفول شمس غاضبة كانت تطلق صراخا أبحّ في شرايين رجل وإمرأة هربا من

---

[1] الليل(دمشق الحرائق)، ص21

ضجيج المدن وإنزويا وحيدين طوال ستة أيام في غرفة لها باب واحد ونوافذ عديدة مطلة على باحة البيت. وحطّ غراب في اليوم السابع على غصن أخضر من أغصان شجرة النارنج المزروعة في باحة البيت ونعب طويلا فأرتجفت المرأة وإلتصقت بالرجل دونما كلمة"[1].

إن هذا المكان ليبدو نذير تحوّل وشيك يشي به شعور المرأة بالخوف ونعيب الغراب مما يجعل الألفة مفقودة فيه ويدفع الرجل إلى فعلين يكشفان عن هذا الشعور أولهما عزمه على الإنتحار وثانيهما إتخاذ قراره الحاسم حين "غادر البيت وتحول متشرّدا يذرع الأرض"[2]، لقد ألقى المكان بثقله على الشخصية ووسمها بسمة الإحساس القاتل بالعزلة والعجز، إذ تتكرر في الأقصوصة عبارة تفضح الوعي الحادّ الذي تلبّس بروح الشخصية وجعلها تشعر بتفاهتها وعدم صلاحيتها في ظل واقع متوتر مضطرب، هذه العبارة هي "يجب أن أقاتل"[3].

تكشف هذه العبارة نداء داخليا إستبدّ بالشخصية ودفعها إلى خوض المغامرة ثم العودة مجدّدا إلى الغرفة من أجل الإنتحار. لقد حدّد البيت من البداية مصير الشخصية بما ينطوي عليه من إشارات تغرق في سوداويتها وتشاؤمها، فـ" المكان يسم الشخصيات والأحداث في العمق"[4]، بل إنه يحدد مصائرها ويوجّهها نحو النهاية المأساوية.

يكتسي المكان من خلال الأمثلة بعدا وجوديا إذ يتضمن كل مقومات الإحساس بالفراغ والتلاشي ويحفّز على خوض مغامرة

---

[1] أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)، ص 39

[2] نفسه، ص 40

[3] نفسه، ص ص 40-42

[4] غالب هلسا: الألفة الغائبة، مجلة الناقد، ع82، رياض الريّس للكتب والنشر، لندن/بيروت، عدد خاص بزكريا تامر، 1995، ص 33

التجربة الوجودية التي تسعى من خلالها الشخصية لإثبات قدرتها وتجاوز عجزها وسلبيتها ولكنها تنتهي إلى الإنتحار بعد أن تفقد صلتها بالعالم وتكتشف أن محيطها ليس بحاجة إلى رجل متعب يشقى بوعيه الحادّ ويدفعه إحساسه بإنسانيته إلى ممارسة القتل وتحقيق الخلاص للآخرين ثم تخليص الآخرين من وجوده.

لا يثبت البيت في أقصوصات "تامر" على حالة واحدة بل يثير فسيفساء من المعاني والدلالات فهو في أقصوصة " السهرة " (النمور في اليوم العاشر) مكان أليف تتم فيه المصالحة بين رجلين من أشرس رجال الحارة ويحتضن لقاء رجال الحارة من أجل لحظة فرح نادرة الوجود في أقصوصات تامر[1]. البيت ينهض كذلك بوظائف أخرى فهو فضاء الأحلام وحضنها الدافئ يطلق عنان الخيال حتى يسبح في ذكريات الماضي ويتخيل المستقبل إذ ترتدّ الشخصية إلى عالمها الباطني وتكشف عن رغباتها الدفينة " فالبيت يحمي أحلام اليقظة والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء[2]، نجد لهذا الأمر مصداقا في أقصوصة "وجه القمر" (دمشق الحرائق) حين يتحول البيت عند "سميحة" إلى فضاء تنطّ فيه الذكريات وتقفز إلى خيالها ثم تنقلها إلى فضاء الآتي وتكفي من البيت كلّه أريكة حتى تنفتح عوالم النفس وتنطلق الأماني فراشات تتذوق رحيق الرغبات واحدة واحدة " وعادت سميحة إلى التمدّد على الأريكة، وأطبقت جفنيها : ستكون ذات يوم وحيدة في البيت وستغري المعتوه

---

[1] السهرة (النمور في اليوم العاشر)، ص 67

[2] قاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط 3، 1987، ص 37

بالدخول، وستتعرى من ثيابها دون خجل، وستعطي نهدها لفم المعتوه، وستضحك ثملة حين يحاول قضم حلمته"[1].

إن هذه الصورة الحميمية الأليفة سرعان ما تختفي، فبيت الأحلام عند " زكريا تامر" لا تفتأ تتداعى أركانه حين يتحول إلى حيّز تقتل فيه الحبيبة لسبب تافه[2] ويقطّع فيه لحم الصبيّ الجميل ويلقى إلى القطط والكلاب[3]، لم يعد البيت يتمتع بأي حماية فقد صار منتهكا تحوّم فيه طائرات العدوّ وتلقي قنابلها[4]، ويثقله الراوي بالترميز وتغوير لحظة المعاناة فيه حتى ينقلب نشدان الراحة إلى معاناة والهروب من قسوة الواقع مواجهة فعلية للموت في بيت نزّاع إلى العتمة والإحساس بالهزيمة، فهو لا يحرك الذكرى والحلم في شخصيته وقارئه إلا ليحمي فيها الإحساس بمرارة الفقد وأوجاع الزمن المتقلب. لقد تحول المكان بصورة عامّة مع "زكريا تامر" إلى قضية الإنسان الذي يسير سيرا حثيثا نحو مصيره الغامض وهو يترنح بعد أن تعاورته الطعنات من كل جانب.

لم يعد البيت حافزا على إستثارة ذكرياتنا الأليفة ومبعثا على الشعور بتلك المتعة الطفولية أوان عودة الصور الجميلة إلى خيالنا بل عمد "زكريا تامر" إلى تشكيله تشكيلا إشكاليا تمارس فيه القصة القصيرة فجورها الفني وتحمّله طاقة إيحائية هائلة، وتحضر الشخصيات فيه عارية من كل حماية حتى تعيد إكتشاف ذاتها المستلبة وتتحسس مكامن وهنها، فلا سبيل لها إلا المواجهة، ولعلّ هذا ما جعل "فرانك

---

[1] وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص 102

[2] الصقر (الرعد)، ص 17

[3] في يوم مرح (الرعد)، ص ص 126-127

[4] الحب (دمشق الحرائق)، ص 70

أوكونور" يعدّ القصّة القصيرة " صورة الجماعات المغمورة التي تتحرك نحو الكارثة لقهرها وإفتقارها إلى كثير من مقومات الحياة المادية والروحية والتي تفتقر حياتها إلى أي ذرى يمكن التعويل عليها[1].

- السّجن: براعة الترويض

إن أهم ما يميز هذا المكان في أقصوصات "زكريا تامر" حضوره المكثف في عدد كبير منها، ولا يتوقف الراوي عند وصفه كثيرا بل يكتفي بإشارات موجزة موحية بهذا العالم الضيق المغلق الذي تسوده العتمة. السجن في أقصوصة "في ليلة من الليالي" (النمور في اليوم العاشر) عبارة عن "غرفة تخلو من أي أثاث، ولا نوافذ لها، ويتدلى من سقفها مصباح كهربائي ضعيف النور"[2]، ولا تختلف هذه الصورة كثيرا عما نجده في أقصوصة "رحيل إلى البحر" (دمشق الحرائق) إذ يقول الراوي "وإقتادني الرجال إلى قبو، وهناك سرت في دهليز ضيق معتم، ينيره مصباح كهربائي ضئيل النور، وعلى الجانبين أبواب حديدية، فتح أحدها، ودفعت إلى زنزانة صغيرة مصباحها الكهربائي متدل من سلك مثبت إلى السقف"[3].

يجعل هذا التشابه من السجن مكانا نمطيا ومآلا تنتهي إليه الشخصيات مذنبة كانت أم غير مذنبة، غير أن هذا الفضاء المغلق يستحيل إلى تجربة فسرعان ما تعقد الشخصية صلة جديدة مع عالمها

---

[1] فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، ترجمة محمود الربيعي، مراجعة محمد فتحي، الهيأة العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، 1969، ص 16

[2] في ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر)، ص 42

[3] رحيل إلى البحر (دمشق الحرائق)، ص 275

حين تنبري تحكي قصّتها أو تستمع إلى قصص الآخرين تُروى، فـ"أبو حسن" في أقصوصة "في ليلة من الليالي" المذكورة سابقا يجد في السجن مكانا مناسبا ليروي قصّة "مصطفى" وليسقط بالتالي حالته النفسية على هذه الشخصية، لكنه ينتهي مترددا بين قتل شريكه في الزنزانة أو الإنتحار، لكأن أبا حسن البريء قد إكتسب سلوكا إجراميا في هذا المكان وإنقلبت حياته إنقلابا جذريا.

للسجن صورة بشعة في أقصوصات "تامر" تُمارس فيه أقسى أنواع التعذيب من ضرب وإهانة وسلوك وحشيّ " فقاومت بشراسة غير أن أيدي الرجال الثلاثة كانت أقوى مني وإستطعت وأنا ملصق الوجه بالبلاط أن أبصر الأنبوب المطاطي الطويل المتصل بصنبور الماء، وسمعت المحقق يقول:" ألن تتكلم؟" وإقشعرّ جسدي لحظة أحسست بالأنبوب المطاطي ينزلق بين إليتي ثم تدفقت المياه عبر الأنبوب مندفعة إلى جوفي"[1].

يسعى المؤلف إلى نقل هذه الصور من العتمة إلى النور حتى يدفع بالمسكوت عنه إلى خارج الحناجر وليكشف مرارة ما يجري داخل أبواب مغلقة رغبة في إنتزاع إعتراف بذنب غريب، فالسجين متّهم "بقتل الله" ويُمارس حياله تعذيب رهيب دون دليل واحد يدينه بل إن التّهمة نفسها تكشف هستيريا النظام القمعي وسعيه إلى إختلاق تهم وهمية لا يقبلها العقل.

يلتقي في أقصوصة "لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل" (النمور في اليوم العاشر) عفن غرفة السجن مع عفن سلوك السجانين إذ ينتهي الأمر "بسهيل" الذي مزّق صور الملتحي إلى مواجهة قدره

[1] رحيل إلى البحر (دمشق الحرائق)، ص 278

البائس حين يهمّ الرجال الأربعة بممارسة أبشع ما يتعرّض له الإنسان من تعذيب، إذ تُستباح كرامته وينبطح عاجزا أمام جشع رجال لا تعرف الرحمة إلى قلوبهم طريقا و"اِستلقى سهيل على البطانية ملصقا وجهه بصوفها الخشن، واِرتجف وهو يبصر الأرض تغطيها مشانق تتدلى منها جثث عارية صغيرة، واِنتظر بلهفة وخوف ما سيحدث"[1].

السجن مكان يتّخذ صورا عديدة، فهو البيت الذي يجبر "الحسن بن الهيثم" على البقاء فيه حتى الموت بعد أن غضب منه الملك،[2] وهو الغرفة التي أودع فيها "يوسف العظمة" هذا المناضل الثائر الذي أتّهِم بالجنون والخوف وحُكِم عليه بالتخلّي عن سيفه والعزلة في مكان مغلق في اِنتظار مصيره الغامض[3].

تمعن صورة السجن في الاِكتناز الرمزي و تتعانق فيها عناقيد الدلالات حين يغدو العالم برمته "قفصا قضبانه من فولاذ"[4] أو حين يُحكم على "مصطفى الشامي" الذي أنفق عمره في بناء البيوت بأن يشتغل في بناء القصور لأنه نشد الحرية والاِنعتاق، فأصبح العالم برمته سجنا، فقد " كانت الأرض الجرداء والأرض الخضراء لهما سماء واحدة مصنوعة من قضبان فولاذية"[5].

يكشف السجن عند "تامر" فظاعة الواقع ويعري تناقضاته في أكثر صورها بشاعة حتى يغدو الإنسان المهمّش الذي يروّض يوما فيوما حتى يصير طيّعا ليّنا قابلا كل شيء دون أن يعترض، ويحب

---

[1] لا غيمة للأشجار ولا أجنحة لليل (النمور في اليوم العاشر)، ص 80

[2] ما حدث في المدينة التي كانت نائمة / 1 – المجنون(النمور في اليوم العاشر)، ص 61

[3] الإستغاثة (دمشق الحرائق)، ص 149

[4] أرض صلبة (دمشق الحرائق)، ص 133

[5] السجن (الرعد)، ص 14

الأوامر ويطيع طاعة عمياء لتكتمل صورة حياته الميّتة وموته الحيّ في اليوم العاشر "اِختفى المروّض وتلاميذه والنمر والقفص، فصار النمر مواطنا والقفص مدينة"[1].

2-2-2- التشكيل المفارق للمكان

يعمد "زكريا تامر" في مواضع كثيرة من أقصوصاته إلى اِستجلاب عناصر خرافية وأسطورية وأخرى تنتمي إلى قصص العفاريت والجان ليؤسس أمكنته تأسيسا يتداخل فيه البعد شبه المرجعي والبعد الخيالي لينصهرا في بناء فنيّ يمنح القصّة القصيرة بعدا جماليا أخّاذا ويجعل منها فضاء للإدهاش والتعجيب والمفارقات ممّا يموّه المعنى ويفضي إلى تداخل عجيب لا حدود فيه واضحة بين المرجع والمتخيل، بين الحقيقة والوهم، بين الإثبات والطمس بين المنطق والشذوذ...

إن كثيرا من الأماكن تجعلنا في حيرة، فلا نقدر على تحديد مرجعيتها بدقة، فالغرفة التي يدخلها "أكرم الإسماعيل" توجد في فندق وهذا ما يمنحها بعدا يقرّبها من الواقع، غير أن سماتها الأخرى تسمها بالغرابة فرقمها سبعة، وهذا الرقم ذو دلالات خرافية، أما الفضاء الموصل إليها فهو عجيب مدهش وهو عبارة " عن دهليز طويل على جانبيه أبواب غرف كثيرة"[2]، وتزداد حدّة التعجيب في هذا المكان حين

[1] النمور في اليوم العاشر (النمور في اليوم العاشر)، ص 58

[2] الفندق (النمور في اليوم العاشر)، ص 48

يفقد أكرم شبابه فجأة ويتقوّس ظهره ويكتشف أن الغرفة موصدة من الخارج تفتقد إلى نوافذ.

لقد أوشك المكان أن يفلت نهائيا من الضبط والتعيين واكتسب سمات جديدة صار معها كل حدث ممكن الوقوع كأن تُغتصب إمرأة دميمة هرمة بفظاعة، ويدفن القتيل البريء في الغرفة وينغمس "أكرم" في الجريمة البشعة ويُفصل رأس الأخت عن جسدها ويكون الفاعل شقيقها، لكن الرأس يظل محافظا على الحياة. تحولت الغرفة إلى مكان كابوسي تفقد فيه الأشياء معالمها وتغرق في بحر من الدماء، وينزل الخارق من عليائه ليتلبس بالمرجعي وتصبح الحدود شفافة بين العالمين، وتتسرّب كل فظاعات العالم الخارجي عالم الفساد والجريمة لتحشر في نطاق ضيق غريب الغرابة كلها، لكن مفاجآت القصة القصيرة لا تتوقف فهي لا تني تنشد إلى دلالتها المرجعية مهما طوّح بها الخيال، فالغرفة تستعيد صورتها الأليفة ويعمّ الهدوء كل شيء "ونام أكرم وعندما إستفاق كانت شمس الصباح تغمره بنورها الآتي من نافذة مفتوحة فحملق أكرم إلى النافذة مندهشا وأتاه ضجيج الشارع كصوت أليف يناديه بحنان، فترك سريره وهو يصفّر لحنا مرحا"[1].

القصة التامرية تمعن في فنّيتها وتلاعُبِها بمتقبّلها، إنها تصوّر بالخارق الواقع، وبالمفارق المُشاكل، وهذا ما جعل الناقد "عادل فريحات" يقول متحدّثا عن مجموعة "النمور في اليوم العاشر": "في هذه المجموعة تجسمت أبرز خصيصة في فنّ القصة القصيرة، بوصفها فنا للإدهاش، ففيها يختلط الواقع بالخيال والحقيقة بالحلم وتتلاشى الحدود بين الحياة والموت (...) فثمّة دوما إستعداد لتوهيم الواقع وتخيّل

---

[1] الفندق (النمور في اليوم العاشر)، ص 52

الحياة"[1]، إذ يلعب المكان دورا هاما في تحقيق هذا المنزع الفنّي عن طريق جملة التحولات التي تطرأ عليه إذ لا يحافظ على صورة واحدة خلل القصّة ويتردّد بين الإقتراب من التعيين حينا وتنطمس معالمه حينا آخر بضرب من المفارقات الحادّة إلا أن السّرد يمسكه من رسنه ويردّه إلى رحابه حاذّا من جموحه وإرتياده لمناخات غارقة في الإدهاش، فتكون للخواتيم عند "تامر" خاصة سلطتها في تحقيق ذلك، إذ تؤكد "قدرته الفنية في تلخيص الموقف العام للقصّة أو إطلاق الحكم الأخير على مجرياتها"[2].

نقف في أقصوصة "أقبل اليوم السابع" (دمشق الحرائق) على صورة مدينة فقدت وميض الحياة وعمّها الجمود والسكون وتخشّب فيها كل شيء "وفي اليوم السابع بلغ مدينة حجرية المباني وكان ناسها من خشب، وكان الصيف من خشب وكانت الجياد والرماح والمرايا والورد من خشب، وكانت المحطات فارغة مهجورة والقطارات محطمة في أمكنة قصيّة"[3]. لقد تلبّس هذا المكان بروح سحريّة جعلت كل مكوناته غارقة في صمتها متيبّسة في مكانها ممّا ينقلنا إلى عالم خرافيّ سحري سمته القدرة على تحويل الأشياء وتشكيلها وفق رغبة الساحر، ولا سبيل إلى ردّ المدينة إلى حالتها الأولى إلا بفعل خارق يكشف السرّ ويحلّ عقدة الطلسم ويعيد الحياة إلى البشر ومختلف مكوّنات المكان. تتكفّل الفتاة الجميلة بكشف السرّ للرّجل الذي وصل إلى المدينة بعد سبعة أيام

[1] عادل فريحات: الرؤية والفن القصصي في قصص زكريا تامر، مجلة الموقف الأدبي، ع 170/169، آيار– حزيران 1985، إتحاد الكتّاب العرب بدمشق، سوريا، ص 44

[2] وليد إخلاصي: دقة الصائغ، مجلة الناقد، ع82، تصدر عن رياض الريّس للكتب والنشر، لندن، بيروت، أفريل 1995، ص 30

[1] أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)، ص 40

فتقول له "هناك إمرأة لا تحب أحدا، وقد حوّل حقدها الناس خشبا. إذا قتلت تلك المرأة عاد الناس أحياء"[1].

إن قتل المرأة شبيه كل الشبه بقتل الساحر أو الساحرة في الخرافات القديمة، فمن خلاله تستعيد المدينة صورتها القريبة من المرجع ويرتد العالم المدهش الغريب صاغرا أمام سطوة الفرح الغامر وينجلي مكر القصّة القصيرة وتطفو على السطح صورة إنسان كامن فينا يحتفظ بكلّ مقومات الهزيمة، وينكشف ضعفه أمام فتنة الدنيا ومغرياتها، إنه إنسان سريع التنكّر لمن منحوه شعلة الحياة مجدّدا. هكذا تسقط ورقة التوت الأخيرة فيرتدّ الرجل/ منقذ المدينة إلى عزلته بعد أن تجاهله الجميع "ولم يضحك وجه لرؤيته"[2].

يجعل تداخل العوالم والأمكنة وإذابة الحدود بين الواقع والمتخيّل والإلتصاق بالمعاناة اليومية للإنسان والذهاب في أغوار اللحظة بعيدا القصة التامرية تمثل تمثيلا بارعا "هذا الفن الأدبي البسيط المراوغ المليء بطاقة شعرية مرهفة وقدرة فائقة على تقطير التجربة الإنسانية والقبض على جوهر النفس البشرية والتعبير عن صبواتها ومطامحها وأحزانها ببساطة ويسر آسرين"[3]. تكمن ميزة "تامر" في دقّة تشكيله للمكان، إذ يكتفي بعناصر بسيطة تُحدث تحوّلات جوهريّة من عالم ندركه كل الإدراك إلى عالم يصلنا بقوى ساحرة غامضة تفتننا صورها إلا أننا نظلّ مع ذلك أسيري الممكن، فنتحسس أجسادنا ونختبر عقولنا فلعلّ شيئا منها قد إنخرط في عالم السرد وإنفصل عنّا، وماهي إلا قراءة

[1] أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)، ص40

[2] نفسه، ص 43

[3] صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة وجمالياتها، مجلة فصول، مج 2، ع4، يونيو- اغسطس، الهيأة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر 1982 ص 19

حتى نكتشف أنفسنا من جديد ولا يملك الواحد منّا "سوى راحتيه يستر بهما وسطه"[1] بعد أن ينكشف له واقعه في صورته المخجلة التي سعت القصة التامرية إلى تعميقها وإغراقنا في أتونها حتى تضمن يُسر فكّ الرموز وتخفي ببراعة آثار الصنعة الفنية.

[1] محمد الماغوط: مقدمة النمور في اليوم العاشر(صفحة الغلاف)

الفصل الثاني: الحدث والشخصية

1- بنية الأحداث

1-1- الحدث / الحبكة

إن دراسة الحدث تقتضي بالضرورة دراسة كيفيات إنتظامه داخل القصة القصيرة أي النظر في المنطق أو النظام الذي يشدّ الأحداث داخل النسيج السردي فمهما تكن طريقة تقديمك الوقائع وعرضها لا بدّ من وجود خيوط ناظمة تشدّ البناء القصصي، وعلينا أن نكون مرنين في التعامل مع جنس مخصوص مثل القصة القصيرة يسعى إلى البعثرة والتشتيت والعبث بالسنن الأدبية وربّما جاز القول: إنه يناوش كل مركز ويسعى إلى الإنتقاض والتحويل المستمر. وإذا أردنا أن نبحث في تعامل القصة التامرية مع الحدث وإستراتيجية مؤلفها في بناء سرده علينا أن نقف عند عدة معطيات نظرية هامة من شأنها أن تذلل لنا عدّة صعاب وأن تمكّننا من تبين طرق تجاوز القصة القصيرة لمفاهيم الحبكة التقليدية وبنائها لمنطقها المخصوص في تصور تشكل القصة وإتساق تصميمها.

يعرّف أرسطو الحبكة في كتابه "فن الشّعر" بأعتبارها " بناء الأحداث... والكل الذي يتألف من أجزاء كثيرة" [1] منذ البداية والوسط والنهاية، وإذا كان هذا المفهوم منطلق الكثير من الدراسات السردية فإن مناقشته قد قادت "إنريكي أندرسون إمبرت" إلى إستنتاجات هامة تساعد

---

[1] أرسطو: فن الشّعر، ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام (د.ت)، ص.ص 128-129

على تطوير مفهوم" الحبكة" "intrigue " والتمييز بينها وبين الحدث إذ يقول: " أمّا الحبكة فهي (...) تحكم القصة القصيرة على مستوى أعلى. فبينما نجد الحدث يتولّى ترتيب الوقائع في سلسلة زمنية متتابعة نرى أن الحبكة ماهي إلا شبكة من العلاقات ذات الأبعاد المختلفة (طولا وعرضا وعمقا) التي تتعقد بالمفاجآت والأمور الغامضة. الحبكة هي الجانب الثقافي للسرد القصصي"[1]، وهذا التعريف يقربنا مما أسماه "إدغار آلان بو" اِتساق التصميم غير أن "صبري حافظ" يرى أن اِتساق التصميم لا يعني إحكام الحبكة فحسب بل يتجاوز ذلك إلى العناصر "التي يتكون منها الشكل الأقصوصي من شخصية وحبكة وحدث وزمن..."[2].

الحاصل من هذا أن اِتساق التصميم مفهوم أشمل من الحبكة إذ يضمها مع مجموعة عناصر أخرى تمثّل الخصائص البنائية للقصة القصيرة، إن هذه القضية لا تعنينا في هذا المقام فدرجة التقارب بين اِتساق التصميم والحبكة كبيرة لأن الحبكة لا يمكنها أن تكون خارج منطق زماني ومكاني وخارج التصور العام لجنس القصة القصيرة بكل خصائصه التي تتأسس على قاعدة اللاثبات والتحول المستمر، فكاتب القصة القصيرة لا يتبع أنموذجا بعينه في بناء أحداثه بل يختار منطقه الخاص لينسق أحداثه وفق عدد كبير من الإحتمالات والطرق ولكن محصلة الأمر في الأخير" حبكة" أي منطق خاص تنتظم وفقه الأحداث مهما كان مستوى التداخل الذي تنطوي عليه، فالحبكة ليست معطيات خارجية نقيس وفقها أحداث القصة و"الحياة اليومية مليئة بالغرائب التي

---

[1] إلريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ص123

[2] صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، ص28

تحدث بطريقة غير منتظمة وما يفعله المؤلف هو إختيار واحدة من هذه الغرائب ونظمها في قصة قصيرة فيدخل ما هو فوضوي إلى العالم الصغير للحبكة، تقوم الحبكة بإخضاع الأحداث لبنيتها هي"[1].

إن القول بغياب الحبكة بأعتبارها منطق تنظيم وبناء ليس إلا إخصاء للنوع القصصي، فلا يمكن أن نتصور قصة قصيرة خارج هذا الإطار إذ "ينطوي تطور الأحداث أو تتابعها داخل حبكة أقصوصية متماسكة على عملية تحديد أو تقليل عدد الإحتمالات المتاحة بأستمرار، بصورة يبرز معها منطق الأقصوصة الخاص الذي يؤسس عبر تخلّق الحبكة ضرورته وحتميته وهي ضرورة خاصة بالأقصوصة ذاتها ونابعة منها"[2].

قد يتساءل متسائل فيقول: إن القصة القصيرة بأعتبارها جنسا إنتقاضيا لا يمكن أن تنضبط لهذه الشروط الحدّية التي تتعارض مع أخص خصائص هذا الجنس؟ فنقول له نعم نحن لا نخالفك الرأي، ولكن يجب ألاّ ننظر إلى الحبكة بأعتبارها معطى جاهزا خارجيا له قوانينه المضبوطة التي إن غاب أحدها تخلخل المفهوم، إننا نفهم الحبكة بشكل يجعلها وليدة تعاضد مقاصد المؤلف والنص والقارئ، إنها محصلة تشكيل أحداث القصة تشكيلا يعكس الرؤية الفنية للمبدع وإكتناز الملفوظ وجهد القارئ في القراءة "فبدون الحبكة لا توجد قصة قصيرة. الحبكة هي مسار الحدث منذ بدايته حتى النهاية وهو مسار تتضافر فيه مكونات

---

[1] إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة –مصر، (د.ت)، ص 127

[2] صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، مج2، ع4، يونيو– اغسطس، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، سبتمبر 1982، ص28

القصة القصيرة وتشكل وحدة واحدة يمكن أن تكون شديدة التعقيد لكنها تتسم بالتفرد في إستغلالها(...) الحبكة هي أمر جوهري لا غنى عنه"[1].

الحبكة في نظرنا لا تستند إلى المفهوم التقليدي الذي يشمل "الشخصية والمشكلة والتعقيد والذروة والحل"[2], إنها أعمّ من ذلك فهي منطق بناء القصّة القصيرة الذي لا تكون القصّة قصّة دون وجوده, إننا نجد عددا كبيرا من القصص القصيرة "إلاّ أن عدد الحبكات والتي ستوجد ليس غير متناه"[3].

إذا أردنا الوقوف عند طرق إنبناء الحبكة في قصص "زكريا تامر" فلا بد من إستنطاق النصوص بغية النظر في كيفيات تتابع أحداثها والمنطق الذي يحكم مجريات السرد فيها غير أننا نؤكد من البداية أنه من الصعب ردّ هذه الكثرة الكثيرة من الأقصوصات إلى نماذج تتابعية تتحكم في سيرورة القصة القصيرة عند "تامر" فحسبنا أن نتناول بعض النماذج مختبرين أدوات إجرائية من شأنها أن تساعدنا في فك مغالق النصوص والنظر في كيفيات تواشج أحداثها.

يحدد "صبري حافظ" في مقاله المذكور سلفا ثلاثة أنماط للتتابع الحدثي في الأقصوصة غير أنه يكتفي بتعريفها دون أن يرفدها بعمل إجرائي يوضّح مقاصدها، ولعله من المفيد لنا أن نهتبل هذه الفرصة للانطلاق من هذه الأدوات حتى يتسنى لنا نقدها بالإضافة أو التوضيح أو التعديل على ضوء ما تقترحه القصة القصيرة عند "زكريا تامر" من فرضيات تحويل, وهذه الأنماط هي:

---

[1] إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ص129

[2] نفسه، ص 128

[3] نفسه، ص 129

1 – التتابع السببي أو المنطقي

2- التتابع الكيفي

3- التتابع التكراري

أنماط التتابع الحدثي

1- التتابع السببي أو المنطقي

يعرّف "صبري حافظ" هذا النمط بقوله: "هو تتابع يقوم كما يشير إسمه على عملية النمو التدريجي المتسلسل الإقليدي منطلقا من (أ) إلى (د) مرورا بالضرورة بـ(ب) و(ج) وهو لذلك شكل ينهض على حتمية منطقية واضحة تقود فيها المقدمات إلى النتائج"[1]، ومن المفترض أن ينهض بناء الأحداث برمته وفق هذا النموذج على منطق تطوري يجعل التنامي سائرا نحو النهاية دون تعرجات فالتتابع فيه يسير بيسر مما يجعل كل شيء منتظرا.

إذا نظرنا في أقصوصة "التراب لنا وللطيور السماء" (دمشق الحرائق) متوقفين عند بنية أحداثها فإننا نجدها تنفتح بحصار دمشق وهذا الحدث يسبب الذعر للناس فيهرعون إلى ملكهم طالبين السلاح حتى يدافعوا عن مدينتهم فينجرّ عن رفض الملك تمرّد الناس، ويُقتل منهم من يُقتل ويُعتقل البعض بينما يفرّ الآخرون ويسترسل الراوي متبعا خط التسلسل الحدثي حين يعرض عجوز سلاحه الذي إخترعه لقتال العدوّ ولكن الجميع يسخرون منه فيكفرونه ويأمر الملك بإحراق العالِم وبيته وطائرته وتكون النهاية منطقية ومطابقة تماما لما يمكن

[1] صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، ص30

توقعه وإحتماله" ونفّذ أمر الملك في الحال. ولما إلتهمت النار البيت والعالم والطائرة صاح أعوان الملك فرحين ولكن صياحهم خنقه سريعا الأعداء الذين نجحوا في التسلّل إلى "دمشق" غير مبالين بأسوارها، وحولوا البيوت والناس والأزقة أطلالا غير أن الياسمين نبت بعدئذ في الرماد شمسا بيضاء"[1].

هذه النهاية المتوقّعة ليست وليدة الترابط السببي بين الأحداث فحسب بل هي مستنبتة في رحم البداية كذلك، فهذه الروح الإستعارية التي تسكن المكان في مطلع الأقصوصة تشي بنوع من الثبات، فـ"دمشق" تشبّه بسيف أجبر على أن يظلّ سجين غمده وتستعار لوصفها صورة طفلة تثقل الأصفاد خطواتها أما ياسمينها فينبت في المقابر ويتشح بالسواد، مثل هذا التصوير ينطوي على إشارات خفية ترسم المصائر والنهايات إلا أن الإنزياح يحدث في آخر الأقصوصة فرغم الخراب والدمار يحتفظ السرد بأسراره ويعبث بأُطمئنان القارئ ويمارس لعبة المراوغة ويترك باب الأمل مواربا في تمثيل شعري مركّز مشحون بطاقة عاطفية هائلة إذ يولد الياسمين من رماد ويستحيل شمسا بيضاء، فهذه الصورة تنسخ النهاية الفاجعة وتستوي الولادة بديلا عن فعل الموت.

إن القصة برمّتها تُستأنف عملية قراءتها إنطلاقا من هذا العدول الإستعاري الجميل الذي يمنح السرد تحرّرا من الأنماط الجاهزة ويجعله منفتحا أبدا على آفاق المراوغة والبينيّة " في القصة لا يوجد شيء ينظر إليه على أنه قالب جوهري. كاتب القصة القصيرة يختار

---

[1] التراب لنا وللطيور السماء (دمشق الحرائق)، ص ص57-58

دائما الزاوية التي يتناول الحياة منها وكل إختيار يقوم به يحتوي على إمكانية قالب جديد"[1].

تجمع النهاية في هذه الأقصوصة بين بعدين، بعد يرسم المآل المنطقي وينتهي بالمدينة إلى الخراب والدمار، وبعد يشد القارئ إلى أفق التفاؤل فتحضر صورة الياسمين الذي ينبت في الرماد والشمس البيضاء التي تغمر العالم بنورها ممّا يفتح إمكانيات التأويل على اللاثبات، فقلب التوقعات لا يتم بصورة تامة، ولكننا لا ننكر وجوده، إذ تمعن القصّة القصيرة في مفارقاتها الحادّة والجمع بين المتناقضات وحشر المتضادات في إطار سردي مكثّف شديد الإيحاء.

في أقصوصة "ملخص ما جرى لمحمد المحمودي " (النمور في اليوم العاشر) لا تخرج البداية عن قاعدة العرض المألوفة، إذ يبدأ الراوي سرده بتعريف الشخصية وتحديد أنشطتها اليومية إذ يقول:"كان محمد المحمودي رجلا هرما يعيش وحيدا في بيت صغير, فلا زوجة له ولا ولد, ولم يكن لديه ما يفعله إثر إحالته على التقاعد فما إن يقبل الصباح حتى يغادر البيت ويمشي في الشوارع وئيد الخطى ويتوقف لحظات ليشتري جريدته المفضلة ثم يستأنف مشيه المتباطئ متجها إلى مقهى لا يفصله عن الشارع الصاخب إلا حائط من زجاج"[2], هذا العرض يجعل شخصية "محمد المحمودي" لا تختلف عن نموذج الشخصية التي تعيش حياة سطحية لا إثارة فيها، هي نموذج المواطن الذي روّض نفسه على السير القطيعي (نسبة إلى القطيع)، حياته تخضع

---

[1] فرانك أكونور: الصوت المنفرد, مقالات في القصة القصيرة، ترجمة محمود الربيعي، مراجعة محمد فتحي، الهيأة العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، 1969، ص16

[2] ملخص ما جرى لمحمد المحمودي (النمور في اليوم العاشر)، ص83

لمنطق الروتين والتتابع الحدثي اليومي الممل، عقيمة مثله تماما تنتهي إلى حدث موته ودفنه في المقهى بناء على وصيته، إن القصة تكشف تتاليا سببيا غارقا في الثبات تنمو أحداثه مرورا بنقاط معلومة سلفا ولكن الإنقلاب المفاجئ يحول خط الأحداث من المألوف إلى الخارق وتمارس القصة فجورها المعلن حتى تدفع "بمحمد المحمودي" إلى واجهة الأحداث وتمنعه من الموت إذ يخرجه رجال الشرطة من قبره ويمارسون عليه فنونا من الترهيب حتى يستحيل طيّعا مروّضا ويتحول إلى مخبر مجتهد لا يفلت منه أي تفصيل "وأنصت محمد المحمودي إلى ما قاله رئيس المخفر، ثم عاد بعد قليل إلى حفرته في المقهى وهو شديد الإبتهاج إذ بات لديه ما يفعله ولم يعد يشعر بالوحشة والضجر والخوف حين يقفل المقهى أبوابه في منتصف الليل إذ كان يسارع آنذاك إلى كتابة ما سمعه من رواد المقهى محاذرا النسيان"[1].

لا تنضبط القصة القصيرة عند "زكريا تامر" لأي تتابع حدثي معتاد وإن كانت تتوسله في بعض الأحيان ولكنها لا تفتأ تحوّره حين تسكن الحدث الخارق في رحم الحدث شبه المرجعي حتى لكأنه جزء منه لا ينفصل، بل إنها تتقن لعبة الإيهام الفنّي فتبدع من المألوف شاذا فيتخلق منطقها الخاص صلب المعتاد وتؤاخي بين المنطقي وما يخرق حدود المنطق مؤاخاة سردية ماكرة دون أن تشعرنا بتنافر العوالم فإذا عالم الغريب والعجيب شديد الألفة لا يمارس على عالمنا أي خرق بل يتسلل بين ثناياه تسلّلا مرنا لا قطع فيه ولا تشتيت، فالقصة عند "تامر" "مخلوق حيّ وتكوّنه وولادته لا يمكن أن يتحققا وفق مواصفات محدّدة سلفا. فتلك المواصفات هي مجرّد قوالب لن تنتج سوى الدمى والدّمى

---

[1] ملخص ما جرى لمحمد المحمودي (النمور في اليوم العاشر)، ص 86

بالطبع لا علاقة لها بالأحياء"[1]. هذا العالم المشفر الذي تستدعيه القصة القصيرة لا يعدو أن يكون تصويرا كنائيا لعالم تنتهك فيه كل الحرمات وتحتدّ فيه الأزمات فـ"محمد المحمودي" في موته الحي وفي صمته الذي يتقن الإستماع ليس كائنا مفارقا بل أنموذجا اجتماعيا مستشريا في بيئة سمتها التخلف والإنقياد الأعمى ممّا يجعل القصة القصيرة عند "تامر" بارعة تشفّ عن قدرة مبدعها "الفنية في تلخيص الموقف العام للقصة أو إطلاق الحكم الأخير على مجرياتها"[2] .

2- *التتابع الكيفي*

يعدّ التتابع الكيفي من الناحية الفنية" أكثر حنكة ولا مباشرة من التتابع السببي وأكثر منه مراوغة. فبدلا من أن يؤدي حدث إلى آخر فإن تبلور قيمة كيفية معيّنة تؤدّي إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها، وللتتابع الكيفي توقعاته ولكنها ليست من نوع التوقعات الواضحة التي تحكمها الضرورة المنطقية"[3].

إنّ التطور الحدثي في هذا النمط يقوم على تدخل قيم جديدة تحفز على التحول ولا تكون علاقة (سبب / نتيجة) كافية لإدراكه بل إن الطاقة الإيحائية الإيمائية هي التي تحرك الحدث في نسيجه المعقد وتعرّجاته نحو المقاصد البنائية للسرد الأقصوصي، ولعلّ هذا النموذج يكشف لنا سلطة الأحلام والرغبات الدفينة والكشوف الحدسية ودورها في دفع الحدث نحو التعقيد ووسمه بسمة الإنفجار ممّا يجعل التوقعات

---

[1] فاطمة سليم: لقاء مع القصّاص السوري زكريا تامر، مجلة قصص، ص85.

[2] وليد إخلاصي: دقة الصائغ، مجلة الناقد، ع82، رياض الريّس للكتب والنشر، لندن/ بيروت، عدد خاص بزكريا تامر، أفريل 1995، ص 30

[3] صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، ص31

ملتبسة بهالة من الغموض نتيجة الشروخ الكثيرة التي تعتور منطق الأحداث وتجعل حركتها متعرّجة ترتاد مناخات الإستبطان والكشوف الباطنية ولحظات الوعي الحادّ التي يلعب فيها الرمز والبناء الشعري دورا محوريّا.

تهيمن على أقصوصة "أقبل اليوم السابع" (دمشق الحرائق) دفقة شعرية فيّاضة تشعّ في أرجائها من البداية إلى النهاية، ويخضع تحول الموقف لهذا الشعور الباطني بالحصار والعزلة والرغبة في الهروب والإنزواء. تطرأ مظاهر التحوّل على نفسية الرجل فيدفعه خوف غامض إلى رغبة في تجاهل المرأة، ويغرق في تأملاته فيتخيل "سحبا من الجراد لم تجد ما تأكله على وجه الأرض فبدأت تلتهم الأرض نفسها"[1]، إن هذا الكشف الحدسي للمصير المؤلم الذي ينتظر الرجل يعضده نعيب الغراب الذي تحوّل إلى لازمة قول تتردد في ثنايا الأقصوصة، والنّعيب كما نعلم نذير شؤم يجعل الرجل يرتدّ إلى عزلة إنفرادية ثانية توشك أن تؤدّي به إلى الإنتحار ولكنها تنبثق عن لحظة وعي حادّ وعزم على خوض مغامرة القتال بعد أن إستيقظت في الرجل عاطفة حب الأرض والشوق إلى الناس "وحين أوشك أن يضرب حنجرته بمدية مثلومة الحدّ، إجتاحه شوق عارم مباغت إلى رؤية الأرض والبشر لآخر مرة ، وخضع لرغبة ضارية في تحدّي شيء ما فظّ مختبئ في غور العالم فأفلتت أصابعه المدية، وقال لنفسه بكثير من الإكتئاب :يجب أن أقاتل "[2].

---

[1] أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)، ص 40

[2] نفسه، ص40

تشي عبارة "لآخر مرّة" بكشف حدسي قائم على توقّع الشخصية لمصيرها بل وعيها العميق بفكرة الموت والإحساس بالضياع، فالرجل يتحرك في إطار نهاية محدّدة سلفا وأعماله لا تحكمها أسباب مولّدة أو تحوّلات منطقية بل تحكمها الرّغبات النفسية والشعور بأن الفعل ضرورة وجوديّة "وأحس الرجل بالخوف والتعب يهيمنان عليه، ولكنّ رغبته في رؤية وجه الأرض وبشرها وهبته قوّة مبهمة، وتدفقت في دمه صرخة إنسان غامض يتحدّى عدوّا لا يبصر وجهه"[1].

ينطوي نمط التتابع الكيفي إذن "على نسيج معقّد وكثيف من الإيماءات الموحية التي تخلق وحدة خاصة ومنطقا متفرّدا خاصّا"[2]، إذ تتكثف في الأقصوصة الصّور المبهمة التي تلازم السرد ويشحنها الراوي شحنة رمزية تجعلها مكتنزة الدلالة، ومنها صورة المرأة المتحوّلة، فهي في بداية الأقصوصة شريك الرجل في عزلته بل إنها مبعث سعادة مشوبة بالبؤس وهي الفتنة التي لا تقاوم ولكنّها تشكو عقمها ولا تنتهي شكواها إلا حين يهبها الرجل طفلا من الطين، وهي خلال القصة كائن يحمل تناقضه الفظيع: فتاة جميلة في مقتبل العمر وساحرة حوّل حقدها الناس إلى خشب، إنها الرغبة في التحوّل والثبات المقيت في آن.

نلفي كذلك هذا الامر جليّا في صورة الغراب الذي يظل نعيبه موسيقى الحزن التي ترسم سيرورة الحدث نحو النهاية الوشيكة إضافة إلى صورة الطفل والغرفة والسيف، إن هذه الصور على تعدّدها وشدة إيحائها لا تتعارض البتة إنما تخلق من تناقضاتها صورا متعدّدة للواقع

---

[1] أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)، ص ص 41-42

[2] صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، ص 31

الإنساني المكبّل بالتشاؤم، ويتخلق منطق القصّة برمّته حين نطابق بين الرمزية التي تنطوي عليها الصّور وحضور إنسان يكبّله شعور فظيع بالإحباط يسعى إلى مغالبته بفعل القوّة الكامنة في داخله، قوة الإنتماء إلى الأرض وعشق الإنسان فيه على ما في طباعه من حقد وتخشب وثبات. إن الفعل في هذه الأقصوصة يتأسس على صرخة الإدراك الإشكالي والوعي العميق بضرورة فكّ العزلة والإنتصار للوجود الفاعل ومقاومة قوى الدّمار والعدم وعجز المرأة والأرض كليهما عن الإنجاب.

تقوم هذه القصة القصيرة في بنائها الحدثي على تلازم ثنائيات كثيرة منها الداخل والخارج، الحركة والثبات، العجز والقدرة، القتل والإنتحار، الفعل الحسن والتنكر له... وقد أكسبها صراع عالم النفس والواقع الخارجي، صراع الرغبة النفسية والوهن الجسدي سمة درامية دفعت الأحداث إلى منتهاها والتوتر إلى ذروته وأنشأت القصّة بمفارقاتها الحادّة وعيا بالوجود الإنساني المتقلّب بين الإحساس بالجدوى والعدم في آن، حتى غدت التوقعات لا تخضع إلى منطق سببي واضح بل يحكمها عالم النفس البشرية الغامض الذي يضجّ بالتعارض والتناقض ويكتوي بإدراكه الحادّ لحب الأرض رمز الإنتماء والتجذر، والماضي الذي ينكشف في صورة سيف صدئ عتيق مقوّس النصل والحاضر الذي يتجلى مرّة في صورة غراب لا ينتهي نعيبه وأناس كبّلهم العجز وأوهنتهم الهزيمة، وصرخة الوعي والولادة التي يكتمها الإنتحار، وتظل القصّة القصيرة بعثا يستنبت منطِقُه في رحم عنف لحظة الإكتشاف ومرارة ومضة الوعي التي تسم الأحداث بميسم

الرمزية والإيحاء المكثف وتخلق وعيها الكيفيّ الخاص حين تغوص في تلافيف الوجع كاشفة عوالم مدفونة في ثنايا النفس وفي أعماق الذات.

توهمنا أقصوصة "الإبتسامة" (النمور في اليوم العاشر) عن طريق تعدّد أفعالها أوقِظ..أخرِج.. وركض..وإتجه. فشهق...) بضرب من التتابع السببي الذي يحكمه منطق التتالي ولكننا حين ننعم النّظر نكتشف أن القصّة مارست علينا تضليلا غريبا وكادت تخرجنا من دائرة فهم منطقها الخاص الذي تقوم عليه، فإذا نظرنا إلى البداية والنهاية نقف على التماثل بينهما، فالرجل عينه والمكان عينه والموقف لم يتغير، فالسجين في ساحة الإعدام يرفض أن تعصب عيناه ويريد أن يشاهد ما يحدث فكيف لمقيد ينتظر مصيره الحتميّ أن يهرب إلى البيت ويرى ما يرى؟ لا شكّ أن الشخصية تستبطن ذاتها، فقد قادها حدث الإعدام إلى ضرب من الوعي الحاسم إذ إكتشفت لتوها أن ما بذلته من حبّ لهذه (الأم/ الأرض) ودخولها السجن من أجلها ضرب من البلاهة والحمق، إنها لحظة غربة تنفتح فيها آفاق الوعي الفاجع للشخصية على مرارة التنكر الذي مارسته إزاءها الأرض، تلك التي غدت مستباحة العرض منتهكة الحرمة، فهي الآن تطرد إبنها المناضل من رحابها وتمنع عنه الحياة التي هو أجدر بها من غيره.

يكشف حدث الإعدام صورة الزيف والخداع ويفتح عيني الشخصية المناضلة على وطن مسخ، إذ يقول الراوي:" وإتجه إلى الغرفة التي تنام أمه فيها فألفى بابها مفتوحا وأبصر أمه عارية تحت رجل غريب فشهق مرتعدا وحاول التراجع والإختفاء ولكنه أخفق وتجمّد في مكانه وفجأة لمحته أمه فقالت له بصوت حادّ مرتعش:" إستح وكفّ عن الحملقة كأبله، هل تشاهد فيلما؟! هيا إذهب وإلعب في الحارة

ولا ترجع إلى البيت إلا حين أناديك"[1]. إنّ وحدة اللحظة في هذه الأقصوصة تنشأ من هذا الكشف الحدسي الذي جعل الشخصية تتبين الوهم الذي قادها إلى ساحة الإعدام، هل كان هذا الواقع المسخ الموسوم بالخيانة والوقاحة والتنكر يستحق ما بذله من تضحيات لأجله؟.

لا شك أن "القصة اللحظة" هي أشد أنواع القصة القصيرة تعقيدا في بناء منطقها الخاص الذي يقوم على تغوير تلك اللمحة الخاطفة وتعميق الوعي بها حتى إن "رينيه قودان" René Godenne يقول: "إن الشكل المحض للقصة القصيرة هو القصة اللحظة (la nouvelle instant)[2]، ولكن التتابع الحدثي والترابط المنطقي يبرزان إيهاما بالتحول من وضع إلى آخر ويمارسان التمويه والمراوغة، والفاصل بين القصة ونهايتها تأمل يتجلى فيه الإكتشاف النهائي فيشتد الإحساس بالظلم والضيم وبشاعة التجاهل، فلا تعبير أصدق من تعبير الإبتسامة الساخرة عن عبثية فعل الشخصية أمام واقع لا مكانة فيه للقيم، واقع غارق في عنفه، يمعن في عبثه وخياناته " فلم يُؤبه له وعُصيبت عيناه بقطعة قماش أسود ثمّ سمع صوتا صارما يصدر أمرا تلاه دويّ رصاص إصطدم بجسمه وملأه ثقوبا دامية فأبتسم ساخرا، غير أن طلقة إخترقت سريعا رأسه ومحت الإبتسامة"[3].

3- *التتابع التكراري*

---

1 الابتسامة (النمور في اليوم العاشر)، ص ص 81-82

2 René Godenne : la nouvelle Française. Ed. Presses universitaires de France, 1974, p 10

3 الإبتسامة (النمور في اليوم العاشر)، ص 82

التتابع التكراري هو شكل من أشكال تطوّر الأحداث وتنميتها " من خلال إعادة القصّ بصورة جديدة في كل مرّة ولكنها تنطوي على نفس الجوهر الواحد وتوسع أفقه أو تضيف عليه"[1]، فهذا النمط يعدّ ضربا من ضروب إعادة إنتاج القصة الواحدة بكيفيات مختلفة دون الوقوع في التكرار لأن التكرار يمسّ من جوهر القصّة القصيرة التي تتجنّب الترف التلفظي الزائد وتتحاشى إقحام عناصر يمكن حذفها، وهذا التتابع التكراري لا بدّ أن يحمل في كل مرة عنصر نماء أو تجديد للقصّ إنه ببساطة " تنمية حاذقة له"[5] .

يتعلق السّرد في أقصوصة "في ليلة من الليالي" (النمور في اليوم العاشر) بشخصية "أبي حسن" ويجمع الراوي بين قصتين لا تعدو الثانية أن تكون تنمية للأولى تنطوي على حذف فنّي يتوسل تحويل بعض عناصر القصّة الأصل إمعانا في إيهام القارئ بأن الراوي ينشئ قصّة جديدة يرويها "أبو حسن" نفسه للولد السجين الذي يقاسمه الزنزانة. سنحاول من خلال هذا الجدول أن نتبين خصائص التكرار وجملة التحويلات التي أحدثها الراوي حتى يبني سرده بناء بارعا ويكسبه صورة جمالية مميّزة.

---

[1] صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، ص 31

[5] نفسه، ص 31

القصّة الأولى	القصّة الثانية	مظاهر تنمية القصّ
- إختطاف حقيبة المرأة - محاولة أبي حسن الإمساك باللص/ الفشل في القبض عليه / إلتقاط أبي حسن للحقيبة التي أسقطها اللص. - إتهام أبي حسن بأختطاف الحقيبة من المرأة (المرأة التي إستنجدت به هي التي تتهمه). - أخذ أبي حسن إلى المخفر وإهانته. - إجباره على الإقرار بالفعلة التي لم يرتكبها. - قصّ شوارب أبي حسن وتعذيبه، وإهانته. - إيداعه السجن ↓ تردّد بين القتل والإنتحار	- أمر الملك بحلق شوارب جميع الرجال - إمتناع مصطفى صاحب الشوارب عن طاعة أمر الملك. - إعتقاله / ضربه/ سجنه - دعوة مصطفى للمثول بين يدي الملك - رفض مصطفى قبول مغريات الملك مقابل حلق شواربه - عزم الملك على تزويج إبنته من مصطفى - الزواج / السعادة / الهناء - عبوس بنت الملك وحزنها - رغبة بنت الملك في تخلص مصطفى من شاربيه - الإستجابة - سخرية بنت الملك من مصطفى/ موت مصطفى	- تحويل الزمن من الليل إلى سالف العصر والأوان (من المرجع إلى الخيال: الخرافة) - إستبدال شخصية أبي حسن بشخصية مصطفى. - إستبدال التعذيب بالإغراء - إستبدال رئيس المخفر ورجاله بالملك وإبنة الملك - تحويل المكان من الحارة إلى قصر الملك مع المحافظة على السجن في كلتا القصتين - القصّة الأولى يرويها (الراوي الأصلي) أما الثانية فيرويها أبو حسن ويتحول من شخصية في القصّة الأولى إلى راو في الثانية. - النهاية: التردّد بين القتل والإنتحار/ الموت

تقدم لنا القصّة المروية على لسان "أبي حسن" تصوّرا مخصوصا لما جرى في الأولى رغم مظاهر التعتيم التي توسلت بها، وتنزيل أحداثها في أفق خرافي يشي به التأطير الزمني وبنية الأحداث والشخصيات، ولئن كانت القصّة الأولى مفتوحة النهاية إذ أنها تقدم لنا إحتمالين يكشف عنهما الراوي في آخر قصّته " بتر أبو حسن كلامه، ونظر إلى الولد، فألفاه متمدّدا على الأرض، مغمض العينين مستسلما بوداعة لنوم عميق فأُزدادت أصابعه الملتفة حول مقبض السكين شراسة وزحفت السكين رويدا رويدا نحو الولد، ثم توقفت مرتجفة غاضبة حائرة بين قلب أبو الحسن [كذا] وعنق الولد "[1]، فإن القصة الثانية قامت كذلك على قطع السرد وبتره رغم أنها توحي بالإكتمال. إن القصة الثانية تمثل تأمّلا جماليا لما جرى من أحداث في الأولى، تعكس صورتها كصفحة مرآة ولكنها تشتمل على عناصر تنمية وتطوير كثيرة، دون أن تفقد صلتها بجوهر السرد كما أبانت عنه القصة الأولى.

تلعب القصة الثانية دورا كبيرا في الكشف عن وجه آخر من وجوه التسلط السياسي مجسّما في الملك، والتسلط الإجتماعي مجسما في بنت الملك، وقد إنعكست آثارهما على شخصية مصطفى/ أبي حسن، وسواء كانت السلطة تستمدّ شرعيتها من جبروت القانون أو من العرف الإجتماعي فهي تظل صورة بشعة للقمع الذي يصادر كرامة الإنسان وحريته ويحرمه من وهم الرجولة (الشوارب) الذي يعتزّ به الشرقي أيما إعتزاز ويعتبره مظهرا من مظاهر الذكورة وشكلا من أشكال إثبات الذات. إن "زكريا تامر" يسعى إلى تشريح قيم المجتمع ومنطق السلطة الهدّام أيّا كان نوعها مبرزا دور التسلط في إثارة الشعور بالإغتراب

---

[1] في ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر)، ص46

لدى الإنسان ودفعه إلى فقدان إنسانيته والتحول إلى مجرم بائس أو شخصية يائسة راغبة في الاِنتحار.

يدلّ تردّد "أبي حسن" بين الاِنتحار وقتل الولد على اِنشطار نفسي حادّ: فهل يدفن طفولته إلى الأبد ويقضي على قيمة البراءة والخير الكامنة فيه؟ أم ينحر الرجولة الوهمية التي فضحها رئيس المخفر وأعوانه وبنتُ الملك ووالدها ؟ هل يدين المجتمع الذي جعل منه منحرفا رغم أنفه؟ أم يدين طفولته البائسة؟ هل يقتل الصدق فيه؟ أم يظل نصير الطفولة كما كان دوما؟.

إن هذه الحيرة التي تلبست بنفس الشخصية ليست وليدة ما جرى إنما هي ثاوية بين السطور منذ البداية يلمح إليها الراوي إلماحا برقيا "أنظر يا أبو حسن [كذا] أنظر رجال كالنساء ونساء كالرجال. لا تعجب ولا تستنكر. هذه هي سنّة الحياة، فلا شيء يبقى ويدوم وكل زمان له رجاله ونساؤه"[1].

يتخذ نمط التتابع التكراري شكلا آخر نمثل له بأقصوصة "المتهم" من مجموعة (دمشق الحرائق) إذ لا يشمل التكرار القصة برمتها بل تستعير القصة تقنيات الرواية البوليسية فتنمّي الحكاية الأصلية بأقوال الشهود التي تمثل إضافات جديدة وإضاءات تساهم في توسيع دائرة الحكي دون أن تنال من جوهره، ويكشف هذا الاِنفتاح سعي القصة القصيرة إلى محاورة الأجناس الأخرى والاِستفادة من بعض مقوماتها دون أن تذوب فيها أو تفقد سماتها الأساسية، وهي إضافة إلى ذلك تستدعي التاريخ إلى رحابها وتنزّل "عمر الخيام"

---

[1] في ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر)، ص33

الشاعر الفارسي في زمنها وتحيّن حضوره وتجعله شخصية محورية في القصّ.

تنهض قصّة "المتهم" على مفارقة رئيسية حين تعبث بقواعد الزمن وتنزّل الماضي في الحاضر والتاريخ في الواقع اليومي وتستحضر "عمر الخيام" من قبره عنوة للمثول أمام القاضي، أمّا تهمته فمتمثلة في تمجيده لشرب الخمرة "وبما أن بلادنا تطمح إلى تحقيق الإستقلال الإقتصادي وقوانينها تمنع إستيراد البضائع الأجنبية، وبما أن بلادنا تفتقر إلى معامل تصنع الخمرة، فإن شعرك يعتبر تحريضا على المطالبة بأستيراد البضائع الأجنبية"[1]، وتضطلع أقوال الشهود وتأويل القاضي لهذه الأقوال بدور تنمية القصّ حين تلقي الضوء على زاوية من الزوايا، حتى تؤكد هذه التهمة الغريبة وتضيف إليها ما يدعمها.

سنحاول من خلال هذا الجدول أن نعرض بعض أقوال الشهود محاولين الوقوف على دورها في تنمية الحكاية الأولى وتضافر الفهم المخصوص الذي يتوصل إليه القاضي معها في تحقيق ذلك.

---

[1] المتهم (دمشق الحرائق)، ص ص،31– 32

- الشاهد الأول : صاحب مكتبة	
• إشتراء عمر الخيام كتبا كثيرة وتفضيله كتبَ الحبّ	إجادة عمر الخيام للقراءة والكتابة ↓ الإقبال على الكتب
• إشتراء عمر الخيام الأوراق والأقلام.	
- توقّع شرائه كتبا سياسية من مكتبة أخرى.	
- فهم القاضي :	←من يكتب الشعر لا بدّ أن يتقن
• كتب الحبّ تعني الكتب الجنسية	القراءة والكتابة←تأكد الركن الأول
• معرفة عمر الخيام بالقراءة والكتابة	للتهمة
- الشاهد الثاني: إمرأة هرمة	
• حبّ "عمر" الكلمات أكثر من غيرها	
- إستنتاج القاضي: توفّر خاصية الشذوذ في شخصية "الخيّام" لأن المواطن الصالح يحبّ أمه والحكومة فقط.	
- الشاهد الثالث: صحفي	←تأكيد معاداة الخيام للحكومة
- خلوّ شعر الخيام من أي مديح لمحاسن الحكومة	
إستنتاج القاضي:	
- كراهية الخيام للشعب	
- الشاهد الرابع: رجل له لحية طويلة	
* سماعه المتهمَ يؤكّد هزم الخمرة للحزن	← توسيع دائرة التهمة بإضافة
إستنتاج القاضي:	عنصر كراهية الشعب.
إذا تأكد الأمر فالخيام قد أفشى الحزن بين الناس[1]	
	←دور الخيام في نشر الحزن بين الناس.

1 المتهم (دمشق الحرائق)، ص ص 32 –33 –34

لن نعرض كل الشهادات، فما ذكرناه عيّنة كافية منها تؤكد أن الأقوال وإستنتاجات القاضي تدفع بالحكاية نحو توسيع دائرة التهمة وتوكيدها، وجوهر الحكاية الأساس هو إدانة " عمر الخيام" لكن هذه الإدانة تتكرر في كل مرّة من وجهة نظر جديدة (وجهة نظر صاحب المكتبة والمرأة الهرمة والصحفي والملتحي ورئيس مخفر الشرطة والسجين...)، غير أن الراوي يعمد إلى تركيز الأقوال والإستنتاجات في ملفوظات شديدة الإيحاء تكتفي من الحكاية كلها بالجزء الدّال على الإدانة وتوفر شروطها مما يشفّ عن قدرة فنّية في توجيه مسار الأحداث نحو النهاية حتى أن الحوار لا يعطل سيرورة القص إنما يدفعه نحو بؤرة التوتر الأقصى وإطلاق الحكم النهائي المتمثل في منع " عمر الخيام" من الكتابة منعا باتا "وتولى رجال الشرطة نقل عمر الخيام إلى المقبرة وأعادوه إلى حفرته، وأهالوا فوقه التراب بعد أن أتلفوا ما يملك من أوراق وأقلام غير أن الحزن ظل طليقا يتابع نشاطه الهدّام"[1].

إن حيلة البناء البارعة التي توسّل بها "زكريا تامر" قد جعلته يدفع بمختلف شرائح المجتمع إلى أن تكشف عن زيفها وكذبها وتآمرها على كل أشكال الحرية، فقد تآزرت قوى كثيرة لإدانة " عمر الخيام" ومنها الصحفي الذي يمثل رمزا لوسائل الإعلام التي تنحصر وظيفتها في مدح الحكومة وقرع طبول التمجيد لها، والمرأة الهرمة التي تمثل سلطة العادات والتقاليد البالية التي ترى في حب الكلمة وحرية الكتابة نشاطا هدّاما، والملتحي الذي يمثل التعصّب والتحجّر الفكري في أجلى مظاهره، ورئيس مخفر الشرطة الذي لا همّ له إلا تلقّي التقارير والسعي إلى الإعتقال والتعذيب.

---

[1] المتهم (دمشق الحرائق)، ص ص 34-35

هذه التنويعات تمثل التشكيل المخصوص للحكاية الأصل وكيفية إكسائها حوافز إنماء متنوعة، وترسم صورة واقع شديد التعقيد تنوعت مظاهر تأزمه، يتدارك ما فاته من سنين قمع فلا يكتفي بإدانة الأحياء والتنكيل بهم بل يستحضر الأموات ويستجلبهم عنوة ليمسخ كل علامة مضيئة في تاريخ يمثّل الذاكرة الحيّة للإنسان ومظاهر إعتزازه. إن التشويه طال كل شيء، فقد تجاوز علاقة الإنسان بحاضره إلى علاقته بالماضي حتى تتمكن القوى الهدّامة من رسم المصير الملوّث بالنكبات والسقطات وإحباط العزائم.

تتميز قصص "زكريا تامر" بشكل مختلف من أشكال التتابع الحدثي له حضوره الخاصّ في مختلف مجموعاته القصصية وهو شكل التتابع الحدثي التركيبي إذ ينهض القصّ برمّته على تركيب لوحات قصصية تبدو في ظاهرها متنافرة لا يشدّها إلى الوحدة منطق أو بنيان، غير أن التعارض الظاهري لا يمثل جوهر الحقيقة ويتعارض مع فكرة أساسية كنا إنطلقنا منها هي وحدة النصّ الأقصوصي وإنبناء كل نصّ على منطق تتابعي مخصوص يكسبه حبكة ويجعلنا نردّ الجزء إلى الوحدة، وبخلاف هذا يتحول منطق القصّ عن خصيصة التماسك إلى مجال الهذيان والتقطيع والبتر وتختفي الرؤية المتكاملة وراء ستار الإرتجال والإعتباطية.

التتابع التركيبي

يقوم التتابع التركيبي على سرد ينتظم في شكل لوحات قصصية تفصل بينها عناوين أو أرقام ولكنها تنضوي تحت لواء عتبة رئيسية تمثّل عنوانها الجامع، مما يجعلنا نتساءل عن قيمة هذه العتبة؟ هل تعني

وحدة اللوحات أم إنها علامة إعتباطية؟. نحن نعلم أن القصة القصيرة في خصائصها العامة تطرد من رحابها كل ما هو زائد لا يفيد في بنائها شيئا وهي الموسومة دوما بالتركيز والتكثيف وشدّة الإيحاء، أما القصة "التامرية" فإضافة إلى هذه السمات تسعى دوما إلى إختلاق آليات إبداع جديدة لا تحدّد مواصفاتها سلفا بل تكشف عنها فرادة البناء والقدرة على التركيب، فإظهار التنافر والفصل ليس إلا حيلة من حيل القصة القصيرة التي يتوسّل بها مبدعها ليصهر الشتات صلب الوحدة.

تتكون أقصوصة "الأعداء" (النمور في اليوم العاشر) من ست وعشرين لوحة قصصية مرقمة من 1 إلى 26 تحمل كل واحدة منها عنوانا يميزها عن غيرها، ويجمع هذه اللوحات جميعا عنوان واحد "الأعداء"، وتشي علامة العنوان بالوحدة أي ردّ اللوحات جميعها إلى دلالة واحدة تكمن في صيغة الجمع التي بني وفقها العنوان، كما أن إنفتاح القصة بلوحة عنوانها البداية وإنتهاءها بلوحتين معنونتين بـ "النهاية" يوحي بوحدة تشكلها بنية ذات بداية ووسط ونهاية، غير أن هذا الإيهام الظاهري بالوحدة سرعان ما يتبدد حين نكتشف جريان الأحداث في أمكنة متنوعة: شوارع المدينة/ باحة المدرسة/ البيوت/ أحد الحقول... وتباين الأزمنة: الصباح/ المستقبل/ الحاضر... ولكن ما يلاحظ في الزمان أنه ليس صريحا في كل اللوحات بل إن حضوره في أغلب الحالات يقتصر على وروده مضمنا في صيغ الأفعال، يظهر ذلك مثلا في اللوحة الثالثة التي حملت عنوان " الأسرى" يمشي رجلان

عجوزان على رصيف شارع بخطى وئيدة... سنكتب ما يلي... بل سيوافق..."[1].

القاعدة التي ينبني عليها الزمن في هذه اللوحات هي التعميم والطمس والإطلاق، ولكننا نعلم أن هذا المقوّم السّردي لا يمكن أن يغيب في القصّة القصيرة مهما حاول الراوي تجاهله، لأن علامات مثل النابلم، الطائرات، مذيعة تلفزيونية... تُنزّل الأحداث في زمننا هذا، إضافة إلى إشارات أخرى تقرّب الأحداث من وقائع "هزيمة حزيران" حين يقول الراوي في اللوحة التاسعة (وسام المنقذ) "ظفرت اللغة العربية بأرفع وسام في الوطن العربي لمساهمتها في تحويل هزيمة حربية إلى نصر، فهي أسمت الحرب إنسحابا وأسمت الانسحاب صمودا..."[2]. لكن هذا التعيين يعبث به إنفتاح بعض اللوحات على المستقبل وسعيها إلى إستشراف ما ينتظر الإنسان: (الأسرى/ الخطر...). أما الشخصيات فمتنوعة لكنها تلتقي جميعا في دلالتها شبه المرجعية (الشرطي/ الفلكي/ المصلّون/ الرجال...) بل إن بعضها يحمل إسما بعينه يقوّي من درجة الدلالة الواقعية فيه (سليمان القاسم/ عبد المنعم الحلبي/ خالد بن الوليد...).

تصدم قصّة "الأعداء" قارئها بضرب من التغريب فتلقي به صلب لوحات قصصية يغيب فيها التتابع المنطقي السببي للأحداث ولا تنطوي على أي معطى ظاهر يمكن التعويل عليه في كشف بنائها، إلا أننا في مقابل ذلك إذا نظرنا في علاقة العتبة الجامعة "الأعداء" بمكونات اللوحات وقفنا على وشيجة قوية تربط بين الاثنين تتمثل في

---

[1] الأعداء/3- الأسرى (النمور في اليوم العاشر)، ص 6

[2] الأعداء/ 9- وسام المنقذ (لنمور في اليوم العاشر)، ص 9

تشريح نماذج متعدّدة من مظاهر السلطة القائمة، تشدّ اللوحات إلى بعضها بعضا وتعقد بينها صلات مكينة، ولعل هذا الجدول أن يكشف لنا هذه الخيوط الناظمة.

نوع السلطة	آثارها	العلامات التي تمثلها	اللوحات التي تمثلها
مادية: مأتاها: من الداخل ومن الخارج	- القمع/ بث الرعب واليأس - القتل -الشعور بالضياع وفقدان الأمل	- الشرطي - الطائرات - مخترع الطائرات - المحقق - الجوع والفقر - الحداد/ الموت	1-البداية 2-السماء المفقودة 4-الثأر 18- في سبيل وطن يسرّ السّياح 23- التحقيق 25- النهاية
غيبية توهمية خرافية	- سوء الأحوال - الإحساس بالحصار والأسر - الخوف/ الرعب - نشر الأوهام والتفسير الغيبي	- الله عزّ وجل - شيخ المسجد -الشرطي الذي تتجاوز قدرته المألوف إلى الخارق	3- الأسرى 7- الجنّة 17- أولو الأمر 22- الرشوة
نفسية	-الخوف الدائم والهروب -التشاؤم - الخوف المتأصل - الإحباط والحقد	- رجال واهمون - تنبّؤ الفلكي بالهلاك والخراب -إختيار الزوجة المثالية التي تعشق السلطة -المواطن الذي يتوسّل إلى السلطة أن تُعاقبه لأنه طلب الزيادة في الأجر	5-رجال 6-الخطر 15- الحبّ 16- الجريمة 24- الوصيّة

لغوية إعلامية عامة إشهارية خاصة	- تزييف الحقائق -المغالطة ونشر الأوهام	- الكرم الحاتمي - بناء السجون - تسليم المدن - الطاقات القتالية للغة العربية - كلام العاملين في الإذاعة والتلفزيون - أكل الجراد والإيمان بما تقوله - تأويل المذيع لرغبة عبد المنعم الحلبي - دور ملح أندروس في تحقيق بطولة خالد بن الوليد	8-خطبة 9-وسام المنقذ - لماذا؟ 11- محو الفقراء 12-برنامج إذاعي 14 - البطل
سياسية إجتماعية موروثة	- المغالطة - بث الرعب والخوف - وراثة الخوف والجبن	- طريقة الأم في تعليم ابنها - جثث الأجداد - السيف - الأقوال المأثورة - منع الملك أهل مملكته من الضحك -الفرح والانتشاء بقتل الوطن والتنكر له	13-الأبناء 19- أصفاد الموتى 20-الشموس والأقمار 21-الصغار يضحكون 26- النهاية

يكشف هذا الجدول إعراض "زكريا تامر" عن مختلف أشكال التتابع المعروفة إذ يؤسّس القصّ برمّته على التركيب، ومن شأن القارئ أن يلم الشتات المتنافر ليقف على وحدته الدلالية القائمة على المجاز والانزياح من كشف العدوّ الظاهر إلى تعرية العدوّ الكامن في ثنايا عقليتنا الخرافية التوهمية، مبرزا أخطار التهميش والمغالطة وتزييف الحقائق في توريث جبن أبدي وإنشاء نوع جديد من الخوف مجهول المصادر يستتر بحجاب التربية والنّصح والتفسيرات الغيبية لواقع

التخلف والجهل والهزيمة إذ يقول الراوي:" عقد رجال حارتنا إجتماعا تحدثوا فيه عن أمور الدين والدنيا، فسارع رجل ذو لحية بيضاء يقول لهم بلهجة مؤنبة: "لم يهزمنا الأعداء في الحرب إلا لأننا إبتعدنا عن ديننا الحنيف، وإعلموا أن تلك الهزيمة عقاب وإنذار لما إرتكبتم من ذنوب وإنذار بمستقبل حافل بالويلات والكوارث"[1].

جاءت لغة القصّ طافحة بالطابع الهجائي والتهكّم والسخرية التي تنطوي على إحساس بالمرارة إزاء إنسان حوّلته مختلف أشكال السلطة إلى كائن يدعو وضعه البائس إلى الرثاء. لقد توسّل الراوي في سبيل ذلك بالترميز واللغة الشعرية المكثفة القائمة على المجازات والإستعارات والكنايات مثلما تكشف عنه الأمثلة التالية:

- "وأضاءت شوارع المدينة بنور أصفر كخشب مشنقة عجوز"[2].

- " وحدّق العصفوران إلى طائرة سوداء تعبر السماء بسرعة خاطفة ثم تبادلا النظرات الوجلة وبدت لهما المدينة فما شرها ذا أنياب فأبتلعا حبوبا منوّمة ثم سقطا ميتين على رصيف صلب من إسمنت"[3].

- "فتّش كما تشاء يا سيدي الشرطي فأمرأتي ليست مطبعة تطبع المنشورات السياسية الهدّامة (...) فلما قبّلتها لأول مرّة إرتعشنا معا مبتهجين وكأننا نصفّق ونهتف في مسيرة مؤيدة لكفاح الشعوب"[4].

حلّل "عبد الرزاق عيد" هذه الأقصوصة في كتابه "العالم القصصي" لزكريا تامر: وحدة البنية الذهنية والفنية في تمزّقها المطلق"، فأكتفى بالوقوف طويلا عند البداية مع إشارات مختصرة إلى

---

[1] الأعداء/ 22: الرشوة (النمور في اليوم العاشر)، ص ص 15-16

[2] نفسه/ 1- البداية، ص 5

[3] الأعداء / 2- السماء المفقودة، ص 6

[4] نفسه / 15- الحب، ص ص 11-12

بقية اللوحات وقد وصل إلى نتائج تنطوي في نظرنا على مباعث نقاش كثيرة سنختصرها في بعض النقاط الأساسية إذ يقول الناقد متحدثا عن الفضاء ويسمه بسمة التجريد قائلا: "إنها مدينة كونية والزمن المجرد الذي يعبّر عن وضع إنساني عامّ لا يرتبط بالظرف أو المرحلة، إنه الزمن الإلهي السّرمدي الذي يعبر فضاء كونيا"[1]، وإن كنا تناولنا في موضع سابق من التحليل هذه المسألة فإننا نكتفي بالقول إن وقوف "عبد الرزاق عيد" عند لوحة البداية قد حجب عنه الإشارات الكثيرة الدالّة على أن السّرد ممعن في الإحالات الواقعية منشدّ إليها اِنشدادا، فالأسماء ذات الإحالات المرجعية كثيرة (سليمان القاسم، عبد المنعم الحلبي...)، والحديث عن اللغة العربية والبترول والهزيمة والنابلم والطائرات ألا يعني هذا شيئا عنده؟ ثمّ إن الراوي يقول في اللوحة القصصية المعنونة بـ" الحب" متحدّثا إلى الشرطي عن زوجته " وإني قبل أن أحبها سألتها عن رأيها بنظام الحكم السّائد حاليا في البلاد.."[2] فيخبر بذلك عن زمن السّرد صريحا بعبارة (حاليا) إمعانا منه في ردّ قارئه إلى زمنه وإلى لحظته الراهنة وليس إلى زمن أسطوري سحري أو سرمدي إلهي. إن "عبد الرّزاق عيد" يذهب في موضع آخر غير هذا المذهب قائلا: "ولعل معظم المقاطع في هذه القصّة يحمل إشارات متفرقة للحرب مع إسرائيل وتفوقهم [كذا] التكنولوجي مقابل التخلف وسيادة الخرافات والقمع في الطرف العربي"[3].

---

[1] عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر: وحدة البنية الذهنية في تمزّقها المطلق، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 135

[2] الأعداء/ 15– الحب (النمور في اليوم العاشر)، ص 12

[3]عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص 136

إن التناول الساخر الذي شعّ في أرجاء اللوحات يوجّه إهتمامنا إلى الواقع الذي يقدمه الراوي لنا تقديما مخصوصا تبلغ فيه المبالغات ذروتها ويحتل الترميز موضعا محوريا وتنكشف فيه الصراعات ويدان التواطؤ والقمع، والرقابة التي يسلطها الإنسان على نفسه فيدجّن ذاته تلقائيا ويصبح الخوف الكامن فيه دليل إدانة.

لقد سعى "تامر" في ثنايا قصّته إلى أن يصرف إنتباهنا عن الخارج ويعيدنا إلى الداخل عن طريق العدول الملازم لسرده، إذ يغدو العدوّ في تعدّده كامنا في المجتمع المحكي لا خارجه، ولعل الراوي توصّل بحدسه الفني البارع إلى أنّ الإهتمام الموجّه إلى العدوّ الخارجي قد صرف الجميع عن إدراك خطورة الأعداء المختفين في العادات والتقاليد وستار التفسير الغيبي وقيم التربية وألاعيب السلطة الإعلامية والسياسية والإجتماعية وغيرها...

يتأسس العدول الدلالي إذن من خلال الروابط الضمنية التي تجمع بين البداية والنهاية ومن خلال إختيار صياغة نهايتين، ففي المستوى الأول قامت البداية على تصوير "الشرطي" تصويرا يبرزه في صورة فاعل مطلق الإرادة وكأن الكون برمّته يأتمر بأمره، مما يقيم علاقة قوامها التضادّ بين النور واليقظة من جهة والأسف والعبوس من جهة أخرى، بين الإفاقة والصباح من ناحية والشنق والشحوب من ناحية أخرى. رغم الترابط السببي بين الأفعال (نفخ...فبزغت...وعندئذ أفاق الناس...)[1]، إلا أن التوتر يظل محورا حاضرا في ثنايا البداية، هذا التوتر نجد له صدى في لوحة النهاية (الأولى) حين يرسم الراوي تعارضا بين رؤيتين للعالم، رؤية يعبر عنها المعلّم ورؤية يكشفها

[1] الأعداء/1- البداية، ص 5

السّارد من خلال تعقيبه على أقوال المعلّم. إن رؤية المعلّم تعكس الثبات وفهم الواقع فهما توهّميا يقوم على منطق يرفض التغيّر ويمتنع عن الإقرار بما شهده الواقع من تبدلات جوهرية تعبث بالتوقعات وتلقي بها في غياهب الهامش واللامقنع، بينما تبرز الرؤية الثانية ما يشهده الواقع من وقائع مؤلمة بشعة، ويكفي أن نستدل بمثال واحد يبرز التوتر والتعارض التامّ بين الرؤيتين، قال المعلّم:" في الخريف تصفرّ الأشجار وتحرث الأرض وتفد الغيوم "جاء الخريف وإصفرت أوراق الأشجار، ثم تساقطت جثث من قتلوا في الحرب ولم يدفنوا في قبور"[1].

لا شكّ أن الراوي يسعى سعيا دؤوبا إلى صرفنا عن الفهم السطحي ليوجه إهتمامنا صوب فهم جديد يتأسس على إدراك مكامن الأخطار الحقيقية والتنبّه إلى أن الأعداء يقبعون في أفكارنا ويحذرنا من الإنسياق وراء رغبات تزييف الحقائق وتقديمها في صورة مغلوطة.

ينشأ العدول الدلالي كذلك من خلال النهاية الثانية التي تكشف فرح الرجل بموت الأرض، وتبين عن درجة حقده وتواطئه وخيانته التي جعلت (الأعداء/ الجنود) يستبيحونها، هذه النهاية (الثانية) تعيد توزيع أطراف المعادلة، فالعدوّ الداخلي يظهر بجلاء من خلال أفعاله "أغمد رجل نصل مديته حتى المقبض في التراب بحركة متشفية ثم ألصق أذنه بالأرض، وهتف بدهشة: "الأرض تبكي" ثم ألصق أذنه بالأرض ثانية، وصاح بصوت مثقل بالفرح: "لقد ماتت"[2]، بينما لا يظهر العدو الخارجي إلا من خلال أثره "وحين ألصق أذنه بالأرض

---

[1] الأعداء/ 25- النهاية (النمور في اليوم العاشر)، ص 18

[2] نفسه، ص 19

مرّة ثالثة، لم يسمع سوى أحذية الجنود تصك الأرض برتابة"[1]، إن النهاية تقدم لنا الموقف النهائي وهو زحزحة دلالة الأعداء عن فهمها السائد نحو فهم بديل يتدبر مظاهر العداوة الكامنة صلب المجتمع لا خارجه.

تنطوي أقصوصة " الأعداء" إذن على طاقة إيحائية شديدة التكثيف تجعل أمر إمساك تلابيبها والوقوف على منطقها عصيّا، إذ أنها تنزّل اللامعقول من عليائه وتجعله ينبض حركة ويعبث بالمسلمات وقد رأى "عبد الرزّاق عيد" أن هذا الضّرب من الأسطرة يحوّل السّردية إلى لحظة ساكنة تصمّ الواقع بحالة من العطالة والموت"[2] ويعلل الأمر بأن تعليل المعقول باللامعقول يفضي حتما إلى اللامعقول، هذا الفهم لا يخلو من تعسّف على الأقصوصة لأن العالم المفارق اللامدرك عقليا لم يكن وسيلة لتعليل الواقع بل كان وسيلة لتكثيف الواقع وترميزه حتى يتعمّق الوعي به لأنه واقع معقّد مترامي الأطراف بلغت حدّة توتّره وإضطرابه درجة لم يعد فيها من اليسير ان ندرك تعقيداته بغير هذا الفهم الإشكالي الذي ينفذ من العرض إلى الجوهر، ويفكّ مغالق النصّ ويدرك القصّة القصيرة بأعتبارها جنسا بينيّا "يسعى إلى مشابهة الواقع كما يسعى إلى تكثيفه وترميزه"[3] من سماته التفتيت والتشظي وإنعدام القدرة على الفهم الكلّي، وهزيمة البطولة وسيطرة روح المفارقة"[4].

إن بنية التركيب لدى " زكريا تامر" ظاهرة مهيمنة على سرده القصصي لها حضورها اللافت في مجموعاته الثلاث وتمثل أسّ تشكيل

---

[1] الأعداء/ 25– النهاية (النمور في اليوم العاشر)، ص 19

[2] عبد الرزّاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص 140

[3] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصّة المصرية 1960–1990، ص 11

[4] نفسه، ص 11

الكثير من الأقصوصات ومنها " ما حدث في المدينة التي كانت نائمة" / رندا/ الاغتيال/ الملك (النمور في اليوم العاشر) و"الذي أحرق السفن / الأطفال (الرعد)، وتؤكد هذه البنية حداثيّة القصّة التامرية وقدرتها على ولوج أعتى مناخات الإبداع وأكثرها تأبّيا واستعصاء إذ يقول "زكريا تامر" عن ذلك إن "التعامل مع المواد الشديدة الصلابة وترويضها وإخضاعها لإرادتي أمر ينسجم مع شخصيتي وأهوائها"[1].

2- الشخصيات: بين تاريخ القمع وقمع التاريخ

2-1- الشخصية في القصّة القصيرة

تعد الشخصية مقوّما لا غنى عنه في الأعمال السردية عموما وفي القصّة القصيرة خصوصا حتى أن "رولان بارت" يذهب إلى حدّ إعتبارها معيارا محدّدا لوجود القصّة ذاته "إنه ليس ثمّة قصّة واحدة في العالم من غير شخصيات "[2]، وما من شكّ أن الشخصية تلعب دورا هاما في تحديد أجناسية النصّ، فحضور الشخصيات الحيوانية يقربنا من عالم الحكاية المثلية، أما السّاحر والملك والجنّيّ فيضعنا في رحاب الخرافة... غير أن هذا العامل لا يمكن أن يعدّ حاسما ونهائيا ولكنه على الأقل يحدّد ملمحا من ملامح أفق التقبّل الأجناسي (Horizon d'attente générique) كما حدّده "هانز روبارت ياوس" (Hanz Robert Jauss).

---

[1] فاطمة سليم: لقاء مع القصاص السوري زكريا تامر، قصص، ص 82

[2] رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب –سورية، ط2، 2002، ص 64

ليس يهمّنا في هذا الموضع أن نعرض التصورات المتنوعة التي تعجّ بها مؤلفات الباحثين في حقل السرديات إلا أننا سنقف عند أمر أساسي يتعلق بالشخصية أولا وبالشخصية في القصّة القصيرة ثانيا. نعتقد أن دراسة الشخصية قد إستفادت أيّما إستفادة من كشوف علم النفس الحديث إذ أن " تطوّر التحليل النفسي الذي يطمح إلى أن يكون علما قد ساهم في تفعيل تفكيك الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصية، فـ"التحليل النفسي يمثل الخلفية الإيديولوجية التي يمتح منها المؤلفون"[1]، خاصة في القصّة القصيرة التي تتكون حبكتها من تصوير" شخصيات تكافح ضد قوى الطبيعة أو ضدّ الجوّ المحيط أو ضدّ القوى الاِجتماعية والاِقتصادية أو ضدّ كائنات بشرية أخرى، أو تعيش أزمة داخلية"[2]، وهذا الشعور بالغبن والتجاهل شعور ملازم للقصّة القصيرة يسم شخصياتها بسمات الاِغتراب والقهر والهامشية "ولقد تجلت هذه الهامشية المتأصلة في القصّة القصيرة في اِتجاهها إلى شخصيات خارجة عن الصّف في جلّ الأحيان"[3].

هذا الأمر يدفعنا إلى القول إن القصّة القصيرة قد تضررت كثيرا من تلك التعميمات المخلّة في دراسة الشخصية والتي تعلقت بالرواية بدرجة أولى ووقع إسقاط مفاهيمها وتصنيفاتها على القصّة القصيرة دون مراعاة هذه الخصوصية، فتقسيم الشخصيات مثلا إلى ثانوية ورئيسية قد يغدو تقسيما ساذجا حين يتنزل في رحاب القصّة

[1] Jean- Yves Tadié : le récit poétique, Presses Universitaires de France, ed. Gallimard, 1994, p 14

[2] إنريكي إمبرت أندرسون: النظرية والتقنية، ص 327

[3] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة: دراسة في السردية التونسية، الوكالة المتوسطية للصحافة، تونس، ط 1، مارس 2005، ص 144

القصيرة، فالشخصية الثانوية في أبسط تحديداتها "هي تلك التي لا يطرأ عليها تغيير"[1]، تتميّز بتبعيتها ويمكن الإستغناء عنها، بل إن هذا الموقف تعدّى الشخصيات الثانوية ليشمل مفهوم البطل أيضا فهذا "توماشفسكي" يقول:" إن البطل ليس ضروريا لصياغة المتن الحكائي، فهذا المتن بأعتباره نظام حوافز يمكن أن يستغنى كليا عن البطل وعن خصائصه المميزة"[2]، ومعروف كذلك أن " فلاديمير بروب" "لم يهتم بالشخصيات في ذاتها وإنما نظر إليها من زاوية الوظائف أي من جهة إضطلاعها بالأعمال"[3].

تتميز القصّة القصيرة بتركيزها المفرط، إذ تطرد من رحابها كل ما هو زائد عن حاجتها بنزوعها المستمرّ إلى الإيحاء والتكثيف والإيجاز فلا مكان فيها لما هو ثانوي يمكن حذفه، وقد عبّر عن هذه الميزة " برنارد شو" عندما سأله أحد الأدباء عن أفضل طريقة لكتابة قصّة ناجحة فقال:" إقرأ القصّة بعد أن تكتبها، وإفترض أنك سترسلها برقية فإذا وجدت كلمة لا تستحق الإبراق فأحذفها وستكون القصّة حينئذ ناجحة"[4].

في مقابل ذلك ظلت الشخصية تحظى بأهتمام كبير عند نقاد آخرين وعند المبدعين والقراء على حدّ سواء إلى درجة إعتبار

---

1 إريكي إمبرت ألدرسون: النظرية والتقنية، ص 339

2 توماشفسكي: نظرية الأغراض، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط– المغرب،ط1،1982، ص 207

3 الصادق قسّومة: طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب، تونس، 2000، ص 96

4 عادل فريحات: الرؤية والفن القصصي في قصص زكريا تامر، الموقف الأدبي، ع169–170، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، أيار– حزيران 1985، ص 57

وجود القصّة مرتبطا بوجود الشخصيات مما جعل "هنري جيمس" (Henri James) يتساءل في مقاله المشهور في القصة* ما الشخصية إذا لم تكن محور الأعمال ؟ وما العمل إذا لم يكن تصوير (تصرف) الشخصية؟ وما اللوحة أوالرواية إذا لم تكن وصف طباع الشخصية؟ "[1].

إن الشخصية بهذا المعنى تحظى بعناية فائقة عند التأليف، إذ يسعى الكاتب إلى حسن توظيف ملامحها وأعمالها لأنها كفيلة بحمل عبء مقاصده وتحقيق رؤيته الفنية، ومهما سعى البعض إلى تأكيد الطبيعة الورقية للشخصيات إلا أنها تظل في نظرنا وليدة ثقافة مبدعها وطبيعة الرسالة التي يسعى إلى إبلاغها إضافة إلى كون الشخصية مشتقة من نماذج إلتقطتها قريحة الفنان وشكلتها بناء على مرجعية متجذرة في واقعها فهي وجودنا وآلامنا وأحلامنا ومرآة نستطيع من خلالها أن نعيد قراءة هذا الوجود عينه وفق تأمل جمالي يرسم معالم التعاضد التأويلي بين القصة وكاتبها وقارئها. إننا نفهم الشخصية في بعدها النفسي والإجتماعي والفني ومختلف الأبعاد التي تمنحها إياها القصة ويقف وراءها "لاعب فنّي يحرّك شخوصه في نطاق لعبة يبتدع قوانينها وقواعدها (...) إن الفنان يشبه الطفل ولكنّه كما يقول (يحيى حقّي)- طفل لا يكسر اللعبة ليعرف ما بداخلها بل يعرف ما بداخلها – لذا يحطمها ليعيد تركيبها من جديد"[2].

* نشره سنة 1884 بالانجليزية بعنوان **the art of fiction**، أُنظر الصادق قسومة: طرائق تحليل القصّة، ص**96**

[1] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص**96**

[2] عادل فريحات: الرؤية والفن القصصي في قصص زكريا تامر، الموقف الأدبي، ص**55**

إن الشخصية في القصة وجود يكتسب وجوده من صورته وملامحه وأعماله وهي فرضية وجود لأنها تقول ببساطة "أليس هذا قريبا من ذلك"؟، إنها تكثيف للأبعاد في بعد واحد، يتداخل فيها المعقول باللامعقول، والمشاكل بالمفارق، والحميمي بالهجين... يحتويها العمل الفنّي ويقنّن جموحها ويعيد تركيبها وتؤسس من خلالها القصة القصيرة بشكلها الإبداعي المختزل صورتها الإنتقاضية على مظاهر الثبات والصّمت والسكون التي تجعلنا نرى العالم بتناقضاته وتقلباته محشورا في لمحة خاطفة أو لحظة بارعة التصوير أو موقف في منتهى الإيحاء.

هذه الطبيعة المخصوصة للقصة القصيرة التي تجعل منها جنسا قلقا مراوغا يسعى إلى التعجيب والإدهاش دون أن يفقد صلته بالواقع، ولا يقف عند حدود سنن الإبداع المألوفة ويعمل على إستحداث أدواته الفنية، حرِيّة بأن تدفعنا إلى تجاوز تلك التعميمات المخلّة التي إتسمت بها دراسة الشخصيات، فالقصة القصيرة جنس مخصوص يحتاج تناولا مخصوصا لذلك يؤكد "فليب هامون" (P.H. Hamon) أن" الدراسات المتصلة بها مازالت محلّ نقص وغموض وإضطراب في جوانب كثيرة "[1]، ولعل النظر في سمات الشخصية وأصنافها في قصص "زكريا تامر" أعني "النمور في اليوم العاشر" و"الرّعد" و"دمشق الحرائق" أن يكشف بعض معالمها ويساعدنا على تبيّن قيمتها في النسيج الفني العامّ.

[1] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 97

2-2- سمات الشخصية في القصة التامرية

- التلازم بين الشعور واللاشعور

تحتل الشخصية في قصص "زكريا تامر" موقعا محوريا إذ تفيض تقلباتها وإنفعالاتها على السرد برمته فقد غدت بؤرة تتقاطع فيها المواقف والأفكار والأحلام حتى نكاد نقول إن شخصيات تامر إضافة إلى أنها تحتمل أعباء ما يجري في محيطها القصصي تنوء تحت ما حمّلها المؤلف من وعي عميق يجعلها تواجه التقتيل والتفقير والتجاهل والخداع وهي في كامل يقظتها، ولعلّ هذا الأمر دفع الناقد "محمود إبراهيم الأطرش" إلى القول "أما زكريا تامر فقد إستعاض عن الحادثة وإستبدلها بالشخصية القصصية لتوحي بجو عام يعكس فيه الكاتب ألوانا مختلفة يمتزج فيها الماضي والحاضر والداخل والخارج والخيال والحقيقة معا وتصارعهما في خضم من الوحل والدنس"[1].

إن السمة الأولى لهذه الشخصيات تكمن في قيامها على ضرب من التناقض الداخلي فهي مقهورة ولكنها لا تتوقف عن الحلم والتعبير عن رغباتها الدفينة، تحدس مصائرها غير أنها تسير إليها دون توقّف، تتراوح بين القرب من المرجع بأسمائها وصفاتها وأعمالها إلا أنها تندمج في عوالم خرافية وأسطورية مفارقة، إنها مبنية على هذا التلازم بين البعدين بل هو جوهرها الذي يحدّد وجودها في القصة التامرية.

---

[1] محمود إبراهيم الأطرش: إتجاهات القصة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية، دار السؤال للطباعة والنشر بدمشق، سورية، 1982، ص291

لعلّنا إذا أردنا أن نضرب لذلك أمثلة وجدناها كثيرة، وتعدّ شخصية "مصطفى الشامي" في أقصوصة "السجن" مصداقا لهذا التداخل العجيب، فهو كما يدلّ على ذلك إسمه الأول ونسبته شديد القرب من أن يكون ذا وجود معين بل إن مكانته في مجتمعه محفوظة فهو بناء بيوت" يحب المواويل والنجوم والعشب الأخضر غير أنه تعب من بناء البيوت وستغمض عيناه بعد قليل فالموت وردة من ثلج مختبئة في شرايينه، وها قد جاء صباحها"[1]، يشف هذا التصوير الفني عن تعايش الأضداد فـ"مصطفى الشامي" في وجهه الأول مقبل على الحياة بشاعرية ولكنه في وجهه الثاني تعِب، يشعر بالموت يتسلل إلى شرايينه بل يختبئ هناك.

إن لحظة الإحساس العميق بالتمزق الحادّ هي التي تحدث القطيعة الحاسمة مع الواقع ليطلق الراوي عنان أحلام اليقظة فيخوض "مصطفى الشامي" تجربة موته الحي فهو ويا للمفارقة ! يموت ويدفن وتبقى زوجته "لميا" وحيدة تبكي بكاء لا يطول كثيرا حتى يطلق إسار خيالها وتغرق في بحور تخيلاتها، وتلتبس العوالم في ذهن القارئ فهل نحن إزاء حقيقة أم أحلام وخيالات ؟.

يتداخل الواقع بالمتخيل في حركة تناوب مفزعة لكأن "مصطفى الشامي" كائن مفارق يحظى بحرية الإختيار بين أن يكون إنسانا أو شبحا بين أن يموت أو يستعيد الحياة، إنه الميت المتلفّع بكفنه الأبيض ولكنه كذلك الحي الذي يكلّم زوجته ويقول لها "حظي طيب لأن المقبرة ليست بعيدة عن البيت ولم أصادف في أثناء سيري أي دورية

[1] السجن (الرعد)، ص11

شرطة. لكم أشفق على الناس الذين يدفنون في مقابر بعيدة عن بيوتهم فيضطرون إلى النوم في قبورهم"[1].

يكاد التعجيب والإدهاش يذهب بعقل المتلقّي فطاحونة السرد لا تتوقف عن دورانها وتقلبّها بين المُشاكل والمُفارق إذ تعبث بالإطمئنان وتدفع الحيرة إلى منتهاها، إن الخيال أصبح أشدّ إيلاما من الواقع نفسه، ومسار السرد صار متعرّجا لا يستقرّ على حال. "السجن" قصة لحظة (Nouvelle instant) تفتح السرد على عالم عجيب ملتبس الإلتباس كلّه يتأسس من خلاله الوعي بالقهر وإنعدام الحرية، وعي أساسه رغبة عارمة في الإنطلاق والإنعتاق يواجهها عالم من قبور، شرطة يرتدون ثيابا بيضا ويتقنون القمع إتقانا "حتى نكاد نسلّم بأن في الذهن البشري منطقة ما يلتقي فيها المعقول باللامعقول والحلم بالواقع"[2].

لقد عززت هذه التجربة وعي "مصطفى الشامي" و"لميا" بالقمع وإتحد العالمان فلا فصل ولاحدود، إتحد عالم الواقع والحلم وتعاضدا في تأسيس حالة الحرمان والكبت" وفي تلك اللحظة كانت الأرض الجرداء والأرض الخضراء لهما سماء واحدة مصنوعة من قضبان فولاذية"[3] فهذا الواقع البشع واقع القهر والمعاناة قد سطا على لحظة الحلم وقوّض بنيانها فتأسست الأقصوصة برمّتها على إقتناص بارع لهذه اللحظة التي تتماس فيها الحدود بل تتداخل وتتصارع، ألم يؤكد "فرويد" أن العملية الإبداعية لا تعدو أن تكون حلم يقظة إنتقل من

---

[1] السجن (الرعد)، ص13

[2] عادل فريحات: الرؤية والفن القصصي في قصص زكريا تامر، ص55

[3] السجن (الرعد)، ص14

المستوى الفردي الفج إلى مستوى إبداعي متطوّر"[1]، غير أن مزية "زكريا تامر" تكمن في حسه الفني المرهف الذي إستطاع أن يحقق العبور بين مناخات متعارضة متنافرة لينتصر لواقعية القصة القصيرة التي تعد في عرف منظّريها ومبدعيها جنسا لا يفارق الواقعية مهما طوّح في آفاق الخيال.

إننا إزاء شخصيات تحتمي بخيالاتها هروبا من مرارة الواقع/السجن فتكتشف حلما /موتا يردّها من جديد إلى دائرة ألمها ومعاناتها، لقد ذهب المؤلف في أغوار اللحظة بعيدا وشكّلها تشكيلا يقوم على مبدإ صراع الأضداد وإكتملت ذروة الألم ليلقى "مصطفى الشامي" مصيره بوعي حادّ وينصفق باب القفص ويستحيل الكون سجنا لا حدود له، وهذه مفارقة أخرى من مفارقات القصة القصيرة التي لا تنتهي. تتهاوى الحدود بين الشعور واللاشعور، بين الأنا والآخر الكامن فيه بأعتبار اللاشعور هو لغة الآخر[2] حسب "جاك لاكان" (Jacques Lacan) (1901-1981). إن هذا الآخر الذي يلوذ به الأنا قد صار أشدّ إيلاما وقسوة وتعذيبا في القصة القصيرة التي تسحب من الحلم والتخيّل لبوسه لتكسبه بعدا جديدا، فلم يعد الحلم طريقا ملكيا يؤدي إلى "الإنجاز المقنّع لرغبة منسيّة- أو على الأقل محاولة إنجاز- تضاف إلى تحقيق أمنية حالية عند توظيف عناصر وأحداث

---

[1] فرج أحمد فرج: التحليل النفسي والقصة القصيرة، فصول مج 2، ع4، يوليو- اغسطس، سبتمبر 1982، ص 170

[2] نفسه، ص 170

اليوم السابق"[1]، بل غدا طريقا فنيّا يكشف عن شكل مطموس من أشكال المعاناة والقهر.

إن البعد النفسي في تشكيل شخصيّات "زكريا تامر" بعد محوريّ لا غنى عنه، دون إدراكه لا يستوي لنا الفهم الدقيق لأسس عالمه القصصي الذي أُثري بهذا التفاعل الخلاّق بين عالمي المعرفة والرغبة إذ أضحى الكشف عن الرغبات المكبوتة والحاجات النفسية الملحّة توسيعا لمعرفتنا بالشخصية وإدراكا لها في تعدّدها، وكوّة يفتحها المبدع حتّى يتعمّق وعينا بالواقع في أكثر صوره تردّيا وتعقيدا. لقد أنتج هذا المسلك الفنّي الفريد عند النقّاد الذين درسوا قصص"زكريا تامر" موقفين متباينين كل التباين:

1-*الموقف الأول*

الموقف الأول يمثله بدرجة أولى الناقدان "نبيل سليمان" و"بوعلي ياسين" الذين عدّا هذا التشكيل القصصي المخصوص موقفا عدميّا بل فوضويا يلقي بالمتلقي في جوّ كابوسي لا نهاية له ينطوي على حقد ورغبة مسعورة في الإنتقام إذ"تضعنا مجموعة" "الرعد" في عالم خاص أشبه بعالم الأشباح والكوابيس وهو عالم المشفق غير الراضي عن واقعه، المدفوع إلى صراع اِنفعالي غير واع مع المجتمع والنظام (...) يمكننا أن نقول مسبقا بأن "زكريا تامر" ينأى عن الواقعية أيما

[1] جان بلاّمان نويل: التحليل النفسي والأدب، تعريب الدكتور عبد الوهاب ترّو، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص ص29 – 30

نأي، هو يقترب من الفوضوية "[1]، وغير بعيد عن هذا الموقف يقف" عبد الرزاق عيد" في كتابه"العالم القصصي "لزكريا تامر" فبعد ثنائه في أكثر من موضع على تميّز الكاتب في تشكيل سرده القصصي بفرادة قائمة "على دمج العقلاني باللاعقلاني والشعور باللاشعور، اليقظة بالحلم، المعاش بالمتخيل"[2] يعرض عن كشف وجوه الخلق الفني في إمتزاج العوالم وتفاعلها ليردّ كل ذلك إلى التشتيت والتوهم واليأس والحمّى قائلا" تغدو العلاقة بين الواقع والممكن علاقة إنشراخية حيث نحن تجاه أمّا [كذا] واقع بغيض أو ممكن مستحيل، وما بين البغيض والمستحيل تعيش الشخصية (التامرية) في جحيم (كافكاويّ) باحثة عن الخلاص في أضرحة ماض منقرض أو ممكن وهمي يقبع في فوضى الحمّى الهذيانية لشخصية رغائبية تريد أن ينتمي العالم لها، عبر إنفصالها الكلّي عنه، وعندما يأبى العالم أن يكو ن تافها إلى هذا الحدّ تكيله بشتائمها المقذعة"[3]، ثم ينتهي الناقد بعد ذلك إلى إستنتاج مفاده أن تفسير المعقول باللامعقول لا يمكن أن يؤدي إلا إلى اللامعقول، وحسبك أن تقف على هذين الشاهدين لتتبيّن التردد الواضح بين الفكرة ونقيضها، الذي يسم قراءة "عبد الرزاق عيد"، إذ يقول في الموضع الأول "وهكذا فإن الكاتب يفكك البنى القديمة ولكن أيّة إعادة صياغة لها هي محاولة مستحيلة لأنها تسعى إمّا إلى إعادة الصياغة وفق أنموذج الماضي القيّم، أو عبر الأحلام والأوهام الهذيانية وبالتالي

---

[1] نبيل سليمان– بو علي ياسين: الأدب والإيديولوجيا في سوريا 1967–1973، دار إبن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، تشرين الثاني 1974، ص ص212–213.

[2] عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص7

[3]نفسه، ص158–159

فهي تغدو صياغة ذاتية يستحكم فيها تفكير رغائبيّ ساذج يجهل أبسط قواعد التاريخ"[1]، غير أنه يستدرك بعد ذلك ليقول "إنه يفكك الواقع ويدمّر بناه، لكنه يعيد صياغته عبر اليوتوبيا المستحيلة، عبر ميتافيزيكيه الذي يلغي الفواصل بين المعقول واللامعقول، الحقيقي وغير الحقيقي، وهو بكل ذلك شاهد حقيقي وأصيل على مرحلة ليست أقل معقولية من لا معقول زكريا"[2].

إن معالجة هذه الآراء مهمّة لأنها ستقودنا أولا إلى تبين مستنداتها ودواعيها وثانيا لأنها تتناقض تماما مع المستوى الثاني من الآراء التي سنعرضها لاحقا وثالثا لأنها تتعلق بمقوّم إبداعي يكاد يشكل الرؤية الفنية لـ"زكريا تامر" التي ترتكز على ترميز الواقع عبر تكثيف الإيحاء والدلالة، وبناء الصور الاستعارية التي لا تحاكي المرجع بل تؤسسه انطلاقا من روح المفارقة الحادّة التي تسعى إلى كشف التناقضات وتعريتها في أخضّ مظاهر تعقيدها، ومن هنا تكتسب القراءة أهمّيتها حين تنظر في التفاصيل الدقيقة وتربط بينها لتنشئ إئتلافا جديدا. من المهمّ التأكيد أننا إزاء كاتب قصّة قصيرة حداثيّ يسعى إلى الابتكار والخلق لا إلى التقليد والثبات، وهو موقف يقرّه " عبد الرّزاق عيد "قائلا: إنه من خلال دراستنا لأعمال الكاتب، نستطيع مطمئنين أن نخلص إلى أن زكريا تامر له طريقته المتميّزة في تقديم عالمه القصصي، حتى أننا يمكننا أن نذهب إلى أن زكريا هو الكاتب الوحيد الذي ترك تأثيرا واضحا على الجيل اللاحق له"[3].

---

[1] عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص158

[2] نفسه، ص159

[3] عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص160

يمكن أن نضيف أمرا آخر يتّفق فيه النقاد الثلاثة (نبيل سليمان وبوعلي ياسين وعبد الرزاق عيد) يتمثل في أن قصص " زكريا تامر" ترغم قارئها على التسلّح بمقومات التحليل النفسي*، لكن ويا للمفارقة! لا نلفي صدى لهذا القول في العملين المذكورين، فإذا كان "عبد الرزاق عيد" قد درس "زكريا تامر" من خلال النظر في نصوصه القصصية فإن "نبيل سليمان" و "بوعلي ياسين" لم يقدّما إلا انطباعات سريعة و ما قولهما إن " زكريا تامر" ينأى عن الواقعية أيّما نأيٍ إلا أمر يدعو إلى الدهشة والإستغراب. أما "عبد الرزاق عيد" فإن آراءه لا تثبت على حال واحد ولا تستقرّ عند اِستنتاج نهائي، وقد أبرزنا مواضع تناقضه العديدة، إنه لم يحاول الوقوف عند الأحلام وطريقة تركيبها السردي وأبعادها في بناء التصوّر الفني للشخصية المقموعة التي تسلل الواقع إلى أحلامها ووسمها بسمة التمزق والاِضطراب، وهنا مكمن الإبداع عند "زكريا تامر" الذي اِستطاع أن يصوّر لحظة التمزّق بين عوالم شتى تصويرا دقيقا ينفذ إلى الألم في أكثر لحظات الحياة حميمية، ألم يقل "فرويد" نفسه "الشعراء والرّوائيون هم حلفاء لنا موثوق بهم وشهادتهم يجب أن تقدر كثيرا...إنهم معلّمونا في معرفة النفس البشرية، نحن الرجال العاميّون لأنهم ينهلون من مصادر لم نجعلها بعد في متناول العلم"[1].

ليس تصوير الأحلام في القصة القصيرة من قبيل الوهم ونقل النزوع الرّغائبي الساذج بل هو إكتشاف للباطن واللاوعي هذا الجوهر

---

* أنظر عبد الرزاق عيد (ص 30) / نبيل سليمان– بوعلي ياسين (ص 229)

[1] بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص 13، نقلا عن فرويد... الهذيان والاحلام في "لاغرا ديفا" ليجنس.

الذي لا تدركه العيون، إن هذا الأمر نفسه من شأنه أن "يعيد طرح مسألة المعرفة التي نملكها حول النفسية الإنسانية تلك المعرفة التي نعيشها في كل لحظة"[1].

نصل من هذا العرض الوجيز للقسم الأول من آراء النقاد حول الشخصية في قصص "زكريا تامر" إلى إستنتاج مهمّ مفاده أن قراءة الشخصية لا بد أن تراعي تشكيلها المخصوص وإعتماد المؤلف في ذلك على تجاوز البعد الظاهر إلى البعد العميق لتأسيس صورة متكاملة لواقع أصاب الشخصية بحيرة عميقة، واقع قوامه الشكّ في وجودها وأنساقه في زمن تهاوت فيه كل المحددات والأنساق ومن هنا تغدو القراءة الخلاقة لهذه الشخصية واقعة صلب تداخل الأبعاد والعوالم إذ" يؤازر التحليل النفسي القراءة المنتجة لحقيقة الخطاب الأدبي ويزود قطاع الجماليات ببعد جديد ويطلق صوتا مختلفا حيث أن الأدب لا يحدثنا فقط عن الآخرين ولكن عن الآخر فينا"[2].

2- *الموقف الثاني*

يتمثل الموقف الثاني في مجموعة آراء أوردها النقاد في أثناء حديثهم عن قصص "زكريا تامر" فهي لا تتضمّن تحليلا مفصّلا لشخصيات هذا القاص إنما تتوفر على وعي بقيمة البعد النفسي في تشكيل الشخصية وقراءتها أيضا دون أن يرتقي ذلك إلى مستوى النظر المدقّق الفاحص، إذ يؤكّد "محسن يوسف" أن مدار تميّز "زكريا تامر" يكمن في عدّة عوامل غير أن المزيّة الأساسية للتامرية هي محورةُ كل شيء في القصّة حول شخصية مركزية تقوم كافة العناصر بالكشف عن

---

[1] بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص16

[2] نفسه، ص24

أعماقها الداخلية الممزّقة"[1]، ويكشف هذا الرأي عن قيمة نفاذ "زكريا تامر" إلى أعماق النفس لكشف معاناتها. يضيف صاحب هذا الرأي مستندا إلى "الناقد رياض عصمت" أن قصص تامر تكشف عن "البراعة في إستخدام الرّمز ومعطيات علم النفس"[2]، وغير بعيد عن هذا الموقف يؤكد " عادل فريحات" أننا " في قصص تامر إزاء عالم واسع من التخيّل ومن (أسطرة) الواقع ومن التهويمات والأحلام واللامعقول وإزاء قيم حاشدة حضرت على نحو عينيّ في هذه المجموعة (النمور في اليوم العاشر) وإزاء رؤية نفّاذة لكثير من ثغرات المجتمع"[3].

تتّفق هذه الآراء جميعها على قيمة هذا البناء القصصي في جمع المتناقضات وتأسيس التداخل الفنّي بين الحلم والحقيقة، بين المعقول واللامعقول للإحاطة بعالم الشخصية المترامي الأطراف، إنه عالم من الأحلام والرغبات والخيالات التي يساهم كشفها في الإحاطة بمختلف جوانب الشخصية وتعميق وعيها بأبعاد الزمان، حين تستحضر ماضيها في اللحظة الراهنة وتعيد ترتيب علاقتها به، إن هذا الحنين الأبدي للماضي، ماضي البراءة والطفولة يكشف في المقابل فظاعة الجوع والفقر والقمع الذي نعيشه في الحاضر، والإنسان ليس إلا نتاج هذه الصيرورة الزمنية التي لا تتوقف عن التفاعل لذلك يعد النبش في الخفايا جوهر العملية الفنية في القصّة القصيرة إنها تؤسس إبداعها في الهامش، في ذلك الركن المظلم الذي يغفله الكثيرون، إنها تذكّر للمنسي ودمج للواقع في الخارق والشعورفي اللاشعور، "على أن مكمن الطرافة ليس

[1] محسن يوسف: زكريا تامر، أشواق إلى وطن جديد، الموقف الأدبي، ص 9

[2] نفسه، ص ص 68-69

[3] عادل فريحات: الرؤية والفنّ القصصي في قصص زكريا تامر، مجلة الموقف الأدبي، ص 59

وجود هذين العالمين: المشاكل والمفارق كلا على حدة وإنما هو وجودهما في علاقة حوار لصيق وتفاعل حميم، ولعل الشعرية العميقة تتأتى من نسف الحواجز الفاصلة بين العالمين وإنشاء معابر سرية بينهما لا تفتأ تدهش القارئ لأنها تأخذه على غرّة فتخرجه من التمثيل الواقعي إلى البناء العجيب"[1].

الشخصية عند "زكريا تامر" لا تثبت على هيأة واحدة ولا تنطوي على بعد واحد فهي متقلبة أبدا بين التعيين المرجعي والتشكيل المفارق، تعيش واقعها في نفس اللحظة التي تغرق فيها في أحلامها وتطرأ عليها تحولات عجيبة تنقلها من وضع إلى آخر نقلا سريعا "وتجعّد وجه أكرم الإسماعيل حين أصبح في الغرفة وتقوّس ظهره وبدا شبابه قد ولى على حين غرّة"[2]، وهذه التحوّلات تفصل بين مرحلة الدخول إلى الفندق والإلتحاق بالغرفة، ووقوع تلك الأحداث الغريبة أحداث الإغتصاب والقتل الفظيع، وهي تبدلات تمهّد لولوج عالم المفارق بكل تفاصيله المرعبة.

أما في أقصوصة "الإستغاثة" (دمشق الحرائق) فإن تمثال النحاس يتحول رجلا يمشي ويتكلم ويغضب ويصرخ بل إنه يتعين بأسمه "يوسف العظمة" ودلالته المرجعية على النضال ضدّ الجيش الفرنسي، فمثلما يتأسس التحول من المشاكل إلى المفارق فإنه يُبنى كذلك بناء عكسيا من المفارق إلى المشاكل، مما يمنح القصّة عند "زكريا تامر" إمكانات تحويل متنوعة تعبث من خلالها بقواعد المنطق المألوف وتمارس صبواتها وتحتضن الخارق فتدجّنه وتطوّعه وتروّضه

---

[1] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، دراسة في السردية التونسية، ص ص 137-138

[2] الفندق (النمور في السيوم العاشر)، ص 49

ليسكن في رحابها ويكتسب معاني جديدة شديدة الاِلتصاق بما يعيشه الإنسان في واقعه اليومي من تجاهل وتزييف للحقائق.

تزيح غربة "يوسف العظمة" في زماننا الستار عن ذلك الصوت المنفرد الذي يشدو خارج السرب الصامت، إنه أشبه بـ"السيف الذي يُكتفى بتعليقه على جدران الغُرف كتحفة أثرية ولا أحد يستخدمه كسلاح سوى ضعاف العقول"[1]. إن شخصيات " تامر" مشبعة بطاقة رمزية تجعل بناءها خاضعا لثنائية الظاهر والباطن، الخيال والمرجع، فأكتسابها ملامحها النهائية لا يتحقق إلا بتعاضد تأويلي يتأسس في ظل حركة تجاذب فاعلة بين علامات النص الموحية ومقاصد المؤلف وقدرة القارئ على تركيب الدلالة والربط بين مختلف الإشارات، فالقصّة عند هذا القاص السوري متمنّعة عصيّة لا تفتأ تفاجئ متلقيها بتحولاتها الصادمة من أفق إلى أفق تستتر بحجب من الإغراب والإدهاش، تمعن في فتنتها وعبثها الطفولي دون إنقطاع إلا أنه عبث محكوم برؤية فنية ترى العالم في توتره، ويتابع مبدعها "عقد العلاقات المثيرة بين عناصر هذا العالم معتمدا على خيال خصب وممارسة طويلة في فنّ القصّة"[2].

- إستدعاء التاريخ

لقد إستطاع "تامر" إضافة إلى هذا أن يبتدع صنوفا من المفارقات متنوعة حين جعل منها قوة تأويلية تستهدف العمل الفني مثلما تستهدف العالم كاشفة موقف المبدع، فالمفارقة " أداة للتحريض الذهني إلا أن الأديب يطالب جمهوره بإدراك المفارقات والتناقضات ويفرض

---

[1] الإستغاثة (دمشق الحرائق)، ص 144

[2] محمود إبراهيم الاطرش: إتجاهات القصة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية، ص 297

عليه التأمل والمراجعة"[1]، إذ يعمد المؤلف إلى الزجّ بشخصيات تاريخية صلب قصصه باعثا فيها وميض الحياة، فكأنه أراد أن يقول إن حوار الحاضر مع الماضي يظل دائما ممكنا، فالماضي ليس أكفانا ورسوما بالية إنما هو قوة ندرك بها الواقع ويتعمق فهمنا له من خلالها.

أصبح حضور شخصيات "طارق بن زياد" و"الشنفرى" و"عمر الخيام" و"الحسن بن الهيثم"... ظاهرة ملازمة لكل المجموعات القصصية لـ"زكريا تامر" الذي أدخل الإسقاط التاريخي وطوّر طريقة إستخدامه، وشّى الواقع الإنساني بالرّمز وحفلت لوحاته بالألوان، غيّر من صورة هذا الواقع لتصبح أكثر تعبيرا من الواقع"[2]، فشخصية "طارق بن زياد" في أقصوصة "الذي أحرق السفن" مرآة يفضح من خلالها الراوي لا عقلانية السلطة القمعية وقدرتها على تشويه التاريخ وتحويل الأعمال البطولية إلى سلوك خارج عن القانون يقتضي معاقبة فاعله وإتهامه بالخيانة، تسمح هذه السلطة لنفسها أن تصبح ممثلة للضمير الجمعي الذي يعرف كيف يقتصّ من الخونة، بل إن اللاعقلانية تبلغ ذروتها حين يتم شنق الميت، وهذا الحدث مكتنز رمزيّة، فـ"طارق بن زياد" الميت المشنوق أضحى رمزا دالا على إمتداد القمع السلطوي إلى الماضي وسعيه إلى طمس الحقائق بل قلبها رأسا على عقب حتى يصبح التاريخ برمّته مدعاة للشكّ، فمثلما أفقدت هذه القوى الإنسان ثقته بحاضره فإنها تزعزع علاقته بالماضي من خلال تشويهه ومسخه حتى يعم الإحباط الجميع وتصبح الحقيقة في جانب واحد يوجّه المصائر

---

[1] سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، مجلة البلاغة المقارنة "ألف"، العدد 4، القاهرة، مصر، ربيع 1984، ص 36

[2] محسن يوسف: أشواق إلى وطن جديد، مجلة الموقف الأدبي، ص 60

كيفما يشاء ويتحكم في كل شيء بقبضة من حديد، فحتى الموت لم يعد ممكنا إلا بقرار من مدير الشرطة، إذ تكشف لنا لوحة "الإعدام هذه البشاعة المتأصلة وهذا القمع المتجذّرحين يقول الرّاوي: "هربت النجوم، فها هم قد أتوا، وفتحوا باب الزنزانة ودلفوا إلى داخلها جرادا جائعا، ولم يدهشوا عندما ألفوا طارق بن زياد جثّة هامدة إنما سارعوا ينقلونه إلى ساحة المدينة، وهناك تلوا الحكم بإعدامه شنقا، ثم سألوه عن رغباته الأخيرة، فلم يفه بكلمة فأعتبروا صمته دليلا على عدم وجود ما يرغب فيه، وبعدئذ تدلّى مشنوقا"[1] .

يمعن "زكريا تامر" في الإغراب والإدهاش حين يخترق المنطق العقلاني، فالميت من شخصياته بإمكانه أن يتكلم وأن يضحك إذ لا حدود تفصل بين الموت والحياة بين عالم البيوت وعالم القبور، مما يجعلنا أمام قصص قصيرة تهدم كل منطق لتؤسس منطقها الخاص لكنها لا تتوه في آفاق عوالم سحرية أو خرافية بل تحافظ دوما على صلاتها بالمرجع فتصوره تصويرا مخصوصا وتنوّع مظاهره "غير أن ما يوحّدها جميعا هو إنسانيتها الأصلية وألم المواطن الصّادق... والإيمان المتين بحق كل إنسان في السعادة"[2].

لقد بنيت الكثير من الأقصوصات على هذا الإحياء للماضي وإقامة جدل بينه وبين الحاضر، ويمكن أن نذكر منها مثلا أقصوصة " المتهم" (الرعد) التي تستدعي شخصية "عمر الخيام" من قبره حتى يمثل أمام المحكمة ويدينه الجميع، وأقصوصة " ما حدث في المدينة

[1] الذي أحرق السفن (4- الإعدام): الرعد، ص ص 26-27

[2] محسن يوسف: زكريا تامر: أشواق إلى وطن جديد، مجلة الموقف الأدبي، ص 64، نقلا عن المترجم الروسي لقصص زكريا تامر

التي كانت نائمة" (النمور في اليوم العاشر) التي تستحضر شخصية "الحسن بن الهيثم" وأقصوصة " الإعدام" (دمشق الحرائق) إذ تدور الأحداث برمتها حول "عمر المختار" وهو يتدلى من المشنقة. هذا الحضور المكثف يمثل إدانة لسلب الحريات من الأموات والأحياء، وتجاوز كل حدود التنكيل لتغريب الإنسان عن كل هوية وإنتماء إمعانا في التطويع وإتقانا لفنون ترويض الأحياء والأموات معا، إنه قتل بارع البشاعة لكل قيم الفداء والتضحية والحرية والخلق, إن ما تمارسه السلطة شبيه بعملية قطع سرّة المولود لفصله عن أمه، فهي تقطع كل ما يشدّ الإنسان إلى ماضيه وتاريخه لتحجب عنه كل قدرة على الفعل وتنحرف به إلى واقع التهميش والضياع والإستلاب الذي لا نهاية له.

- هيمنة القمع

إن هوس السلطة بجميع أشكالها يهيمن على أقصوصات "زكريا تامر" إذ تشعّ منها مظاهر القهر المتنوعة وتتعرض الشخصيات إلى عمليات القمع المختلفة من تجويع وتطويع وتفقير وسجن ومفاحشة وقتل وتعتيم ومغالطة...ممّا دعا "فاروق عبد القادر" إلى القول "إننا لا نعرف كاتبا عربيا إتخذ من القهر البوليسي والسلطوي موضوعا لأعماله قدر ما فعل "زكريا تامر" فالشرطة والمحققون والقضاة الذين يحكمون بالإعدام والجلادون عناصر أساسية في نصف قصص هذه المجموعة* على الأقل"[1], هذا صحيح ولكن نموذج السلطة عند هذا القاص شديد

* هذه المجموعة يقصد بها "الرعد"

[1] فاروق عبد القادر: قراءة في قصص زكريا تامر, مجلة الهلال ع7، السنة التاسعة والسبعون، دار الهلال، أول يولية1971، ص63

التنوع فهو لا يقف عند هذا الشكل الظاهر الذي لا يحتاج إلى إستدلال بل يتجاوز ذلك إلى أشكال أخرى يلعب فيها المجتمع بعاداته وتقاليده وخلفياته الدينية دورا كبيرا، وتنهض فيها وسائل الإعلام ونماذج التربية بوظيفة ريادية، حتى يتحول القمع ومظاهره المختلفة إلى عبء ثقيل تنوء بحمله الشخصيات التامرية وتتحمل تبعاته، لذلك فإن الوقوف عند دراسة بعض النماذج المتأثرة شديد التأثر بهذا الوضع المنخرم كفيل بأن يقودنا إلى تبين ملامح الشخصية وعلاقتها المأزومة بمجتمعها الذي يُورّثها جهله وعفنه وتخلفه.

- الطفل: إخصاء الحلم

من المعروف أن "زكريا تامر" قد كتب قصصا للأطفال وعلاقته بهم من هذه الجهة وثيقة غير أن هذا لم يمنعه من أن يجعل الطفل شخصية حاضرة في مختلف أقصوصاته حضورا لافتا يكشف عن إنخراطها في الصراع اليومي ومشاركتها الفاعلة في تبيان حالات الضياع والتدنيس والمغالطة التي تشوه البراءة والعفوية وتكرس الخوف الملازم للآباء عند أبنائهم. تكشف لوحة "الأبناء" الواردة ضمن أقصوصة "الأعداء" (النمور في اليوم العاشر) الدّور السلبي الذي تلعبه الأم في تربية إبنها على الجبن والولاء الأعمى إذ تقوم بتصدير رعبها إليه مما يجعل الإستسلام والخضوع يشكلان شخصية الإبن فيستقر القمع ويتواصل جيلا بعد جيل حتى يُختزل وجود الإنسان في هذا الوضع القدري لكأنّ الأم تمارس إخصاء مبكرا لأحلام إبنها فتجرده من كل قدرة على الفعل إذ تقول له" العينان خُلقتا لتنظرا بأُحترام وحبّ إلى صور زعماء البلاد (...) الأذنان تسمعان الأوامر الرسمية والخطب

السياسية(...) اللسان لا فائدة له سوى المساعدة على إبتلاع الطعام بعد أن تمضغه الأضراس والأسنان"[1].

يساهم في هذا التهميش المعلم والأب والأم والمحقق والملك والأعداء والمجتمع, فمثلما يدين "زكريا تامر" السلطة فإنه يدين كذلك الأفراد الذين يكرسون قيمها ويخافون أن تنحل قيودهم فيشدونها إلى أيديهم شدا ومن هنا يصبح "قتل الأب" سبيلا إلى الخلاص من أعباء الماضي الذي يتواصل بإرثه الثقيل في الحاضر فيلقي عليه ظلال الثبات والسكون ويسمه بسمة الخنوع, وهذا ما تكشف عنه أقصوصة "ما حدث في المدينة التي كانت نائمة" (النمور في اليوم العاشر) في اللوحة الرابعة "لا"، إذ يبرر الأبناء عزمهم قتل الأب ووضعه في تابوت.

" قال الإبن الأول: " أنت علمتنا كيف نحني رؤوسنا..

قال الإبن الثاني: "وعلمتنا تقبيل اليد التي تصفعنا (...)

قال الإبن الخامس: " لقد علمتنا النوم أيام العاصفة"

قال الإبن السادس: "لا ماض لنا ولا حاضر ولا مستقبل..."[2]

هذا القتل المبكر للأحلام صورة إستعارية تجعل الطفل في مواجهة عالم وحشيّ يسجن الطيور والغزلان ويغرق في وحل الهزيمة والإنحطاط والقتل اللامبرّر الذي ينتهي بسحق البراءة وإختفائها إلى الأبد*. في أقصوصة "الشجرة الخضراء" (دمشق الحرائق) يتكرر مشهد الإنسحاق نفسه فقد كان "طلال" و"رندا" غارقين في لهوهما الطفولي وأحلامهما اليقظة في رحاب عالم جميل بسمائه وشمسه

---

[1] الأعداء (13– الأبناء)، النمور في اليوم العاشر، ص 11

[2] ما حدث في المدينة التي كانت نائمة (4–لا)، النمور في اليوم العاشر، ص66

* أنظر نهاية أقصوصة "رندا" (النمور في اليوم العاشر)، ص116

وغيومه غير أن لحظة الاِستمتاع تُقطع فجأة بمشهد رجال مسلحين يوثقون الرجل إلى الشجرة الخضراء ويمارسون عليهما قتلا بشعا "فأُخترق الرصاص الرجل والشجرة وسقطا معا إلى الأرض, فبكت رندا بينما كان الرجال يسيرون مبتعدين بخطى رتيبة, ثم إندفعت نحو طلال, وألصقت رأسها بصدره, فلفّ ذراعيه حولها, وضمّها إليه, فباتا مخلوقا واحدا يرتجف راغبا في الفرار, ثم ما لبثا أن تحولا صخرة"[1].

إن الموت الرمزي للشجرة وتحجر الطفلين دليل على تهاوي أنساق العالم وإنخراطه في قتل هستيري لا يستند إلى مبررات, عالم ودّع فيه الإنسان قيم العفوية والحرية والأحلام الجميلة إلى الأبد. إننا لو إسترسلنا في عرض ما تعرضت له الطفولة من مسخ وحرمان وقمع لوجدنا لذلك أمثلة كثيرة في قصص"تامر", لقد صار الطفل طعاما شهيا على مأدبة الجرذان الجائعة في أقصوصة "الهزيمة"(الرعد)*، بل إن صورة هذا الواقع الذي يمارس فجوره المعلن قد إنعكست على الأطفال الذين تخلوا عن براءتهم وتحولوا إلى كائنات شريرة جائعة وإستباحوا جسد معلمتهم "سلمى" ومزّقوا ثيابها و"بدأت الأسنان الصغيرة تقرض لحمها وتصطدم بالعظم الصلب"[2].

تعكس شخصية الطفل بشاعة السلطة التي طال فجورها كل شيء، والسلطة التي نعني هي القيم التي تبدلت تبدّلا تاما وجرّت العالم نحو هاوية البشاعة السحيقة وجعلته يغرق في واقع مسخ لا ثبات له، تنتهك فيه الطفولة والأحلام والبراءة، ويعاني فيه الطفل أفظع أنواع الاِستغلال ويتعرض إلى ما يشبه عملية الإخصاء التي تجعل إمكانية

---

[1] الشجرة الخضراء (دمشق الحرائق)، ص 50

[2] موت الياسمين (دمشق الحرائق)، ص 65

الحلم عنده معدومة، وتحول المستقبل إلى مآل مرسوم سلفا تحدده سيرورة القمع والقتل والتشويه الذي تحالفت فيه كل القوى العدمية المدمرة الغارقة في جهلها ونكوصها وتفسيراتها الغيبية اللامعقولة.

-المرأة: الأنوثة المهمشة

قلما توقف الدارسون لقصص "تامر" عند هذه الشخصية التي لها حضورها المتميز، فقد تعرض المؤلف في مواضع كثيرة إلى معاناتها وبيّن مظاهر التهميش التي تمارس حيالها وأبرز النظرة الدونية التي ينظر بها الرجل إليها، ومن ورائه المجتمع برمته. في لوحة "الرجال" الواردة ضمن "الأعداء" (النمور في اليوم العاشر) يقول الراوي على لسان أحدهم"الحمد لله الذي لم يخلقنا نساء نقعد في البيوت فتحرقنا قنابل الأعداء وكأننا الجوارب العتيقة"[1]، ويعرض عرضا ساخرا هذا الوضع القائم على المفاضلة المعشّشة في أذهان رجال المجتمع الشرقي ذي الخلفية الذكورية التي تمارس أبشع أنواع الإغتصاب على المرأة بقطع النظر عن سنها المتقدم "فحدق (أكرم الإسماعيل) بنشوة إلى الرجال الذين كانوا عراة يتعاقبون على جسد المرأة وكانت المرأة دميمة هرمة مستلقية على ظهرها مفتوحة الفخذين، لها نهدان مترهلان يشبهان جوربين عتيقين، فضحك أكرم بمرح"[2].

المرأة في موضع آخر من الأقصوصة مطاردة ومقتولة لأنها تجرأت وغادرت بيت أهلها وهي في أقصوصة "الصقر" (الرعد) كذلك

---

[1] الأعداء (5–رجال)، النمور في اليوم العاشر، ص7

[2] الفندق (النمور في اليوم العاشر)، ص50

تذبح لسبب تافه جدا إذ يقول الراوي: "فطلبت إليها غسل جواربي فرفضت زاعمة أنها متعبة, فذبحتها من دون أن ترتجف يداي"[1].

يعتبر "زكريا تامر" المرأة كائنا وقع تهميشه في المجتمع العربي، فحضورها يقتصر على إنفعالها ومعاناتها بسبب جنسها الأنثوي الذي يتجسد فيه من جهة ما تخضع له من قمع وما تمثله من خطر يهدد العادات والتقاليد من جهة أخرى، فقد قامت الدنيا ولم تقعد في"حارة السعدي" بسب إمتناع"عائشة الصبية إبنة "عبد الله الحلبي" عن إرتداء الملاءة السوداء، ويعبر "الشيخ محمد" عن موقف أهل الحارة من هذا الأمر قائلا "المرأة مخلوق فاسد وإذا أفلت زمامها عاثت فسادا وخرابا"[2].

إن هذه النظرة الدونية تنزع عن المرأة إنسانيتها وتحولها إلى رمز من رموز الفتنة والشهوة غير المقنّنة، ويصبح بالتالي من المشروع مصادرة حريتها وتوريثها شعورا بالعجز والهزيمة، تعبر عنه شخصية "نوال" في أقصوصة "الحفرة" أصدق تعبير " قال الرجل لنوال وهو يشير إلى العجوز: "هل تذهبين معه ثانية إلى بيته؟ "فهزت نوال رأسها بالإيجاب وقالت بخجل "ماذا أفعل؟ أنا إمرأة"[3].

لقد توسل "زكريا تامر" بشخصيته المرأة ليبرز مظاهر تخلف المجتمع وإنشداده إلى تفكير دوغمائي بال ولكنه في مقابل ذلك لا يتورّع عن إدانة المرأة نفسها لأنها ظلت مستسلمة لهذا الوضع وكأنه وضع قدري محتوم لا سبيل إلى الفكاك منه.

---

[1] الصقر(الرعد)، ص 18

[2] نفسه، ص18

[3] الحفرة (دمشق الحرائق)، ص155

كانت المرأة إضافة إلى هذا شخصية مناسبة لخدمة رمزية القصة التامرية إذ حمّلها المؤلف مختلف معاني الإنتماء وتحول قتلها وإنتهاك عرضها عن معناه الظاهر ليماهي بين الأم والأرض التي تغطيها أشجار البرتقال (فلسطين) يقتحمها الغرباء ويقتلون إبنها ويستبيحون حِماها[1]. إلا أن " تامر" لا يقف عند هذا الوجه فيصور الأم متواطئة في فعل الخيانة تتنكر لإبنها المناضل الذي أقتيد إلى المشنقة فتتحول الأم من الدلالة على الأرض أو الوطن المغتصب إلى الدلالة على الوطن الذي يستجلب الغريب إلى أرضه ويمكّنه من نفسه في مشهد جنسي يقوّض الدلالة الأولى ويدين التواطؤ البشع وإنهيار الثوابت[2]، فتتحول المرأة / الوطن إلى مسخ فقد كل معالمه وكل مميزاته، تُهمّش رقّة الأنوثة وحنان الأمومة والإعتزاز بالإنتماء وتجد الشخصية نفسها أمام صورة مشوهة لا ملامح ثابتة لها تتجمع فيها مظاهر القمع المتنوعة وتتجلى فيها قساوة الحقيقة في بناء درامي بارع.

- الملتحي: السلطة المقننة

تكشف صورة الملتحي في أقصوصات "زكريا تامر" عن ممارسة القمع المقنن برؤية ميتافيزيقية تربط مصائر الشخصيات بعالم غيبي لاعقلانية فيه، ويصور المؤلف هذه الشخصية (الملتحي) تصويرا ساخرا في عدة مواضع مبرزا هيمنة عقليته التوهمية على الآخرين

---

[1] ما حدث في المدينة التي كانت نائمة (3 – شجرة الأقمار الحمراء)، النمور في اليوم العاشر، ص61

[2] الإبتسامة (النمور في اليوم العاشر)، ص 61

وأثرها السحري الذي لا يقاوم إذ "عقد رجال الحارة إجتماعا تحدثوا فيه عن أمور الدين والدنيا، فسارع رجل ذو لحية بيضاء يقول لهم بلهجة مؤنبة" لم يهزمنا الأعداء في الحرب إلا لأننا إبتعدنا عن ديننا الحنيف وإعلموا أن تلك الهزيمة عقاب وإنذار عقاب لما إرتكبتم من ذنوب، وإنذار بمستقبل حافل بالويلات والكوارث"[1]. إن مثل هذه الأفكار تجد صدى لها في مجتمع جاهل تهيمن عليه روح التوهم بعد أن صدمته الهزيمة المدوية وأفقدته الثقة بقدرته على الفعل، ويمثل الملتحي ظاهرة إجتماعية تنم عن العجز وتخرج الواقع من تاريخيته لتلقي به في عالم مفارق يحدد المصائر ويتحكم في المآلات.

تعكس شخصية الملتحي بفهمها السطحي لجوهر الدين قدرية مقيتة، لأنها تحول الإنسان إلى مجرد مخلوق ضعيف لا حول له ولا قوة يقبع بائسا مستسلما، غير أن الملتحي يعطي مشروعية لكلامه حين يقنّنه بفهمه المخصوص الدغمائي الضيق، وهذه الصورة تجسدها أقصوصة "حقل البنفسج" (دمشق الحرائق) إذ تصل شخصية"محمد" الباحثة عمن يساعدها في لفت إنتباه المرأة الغريبة التي عشقها "إلى مسجد كبير، وكان يجلس في داخله شيخ له لحية بيضاء، تحلق حوله عدد من الرجال. وكان الشيخ يتكلم عن الله والشيطان "الله هو خالق كل الأشياء وجميع المخلوقات لا تفعل شيئا إلا بأمره" [2].

تلتقي شخصية الملتحي في مواضع كثيرة مع منطق السلطة الذي يسعى إلى التخويف وبث ذعر مريع من المجهول يكبل الإرادة ويئد الأحلام فيعمد "زكريا تامر" إلى الزجّ بالجميع في بؤرة السخرية،

---

[1] الأعداء (22–الرشوة)، النمور في اليوم العاشر، ص ص 15–16

[2] حقل البنفسج (دمشق الحرائق)، ص 258

فالعجوز العالم الذي كرس حياته للعلم تنتهي جهوده المضنية "ببيضة الديك " إذ أنه يعرض أفضل إختراع له وما هو إلا كرة زرقاء تنط هنا وهناك، أما الملتحي فإنه يستغل الموقف ليهبّ مدافعا عن الدين الذي أضحى في خطر وأشار بسبابته إلى الطابة صارخا "إبليس مختبئ في جوفها وهو الذي يحركها"[1]، ويؤيده الجميع في هذه التصور الأحمق، مما يجعل القصة تنفتح على أفق سخرية سوداء تكشف قتامة الواقع والدغمائية البلهاء التي تحكم منطقه.

- الشرطي: القمع الأعمى

تتميز شخصية الشرطي بحضورها اللافت في القص التّامريّ فقمعها يكاد يتحول إلى ظاهرة ملازمة لعدد كبير من الأقصوصات ولهذه الشخصية تشكلات عديدة فهي سلطة تتمظهر في أشكال عدة وإذ أردنا أن ننظر إليها في مفهومها الواسع المتعدد وجدناها تتجلى في صورة الشرطي ورئيس المخفر والمحقق والحارس نظرا لتقارب الأدوار وإرتباط بعضها ببعض، ولعل النظر إليها من زاوية التعدد يرسم صورة أجلى لها لن نضيف جديدا إذا قلنا إن "زكريا تامر" لا يسعى في مختلف أقصوصاته إلى تمثيل الواقع تمثيلا محاكاتيا فوتوغرفيا بل إنه يضفي عليه ضربا من الأسطرة والتضخيم والمبالغة الفنية لأنه لا يكرر الواقع في صورته الحرفية بل يسمه بسمة الغرابة والإدهاش حتى يؤسس خطابه الأدبي تأسيسا إبداعيا يقوم على رؤية مخصوصة وإنشاء جديد يمثل رؤية المبدع" المتفردة للواقع، واقع

---

[1] الملك (الخطر)، النمور في اليوم العاشر، ص 123

القهر والتخلف وافتقاد الحاجات الأساسية"[1]. لكأن الشرطي أصبح عند هذا الكاتب كائنا مفارقا يتحكم في الناس والكائنات الطبيعية بل في حركة الكون ذاتها ويظهر هذا الأمر في أقصوصة "الأعداء" من خلال لوحتين هما 1-البداية و17- "أولو الأمر" إذ يقول الراوي في الأولى "نفخ الشرطي في صفارته، فبزغت توا شمس الصباح (...) وعندئذ أفاق الناس[2]، وفي الثانية يهدد الشرطي النهر بالنفي والسجن إذا لم يتعهد خطيا بعدم التدخل في الشؤون الوطنية مما يجعل النهر يرتجف ويطيع الأوامر خائفا ويبادر إلى "تنفيذ رغبة الشرطي معلنا الولاء والطاعة لأولي الأمر"[3].

يذهب الناقد "عبد الرزاق عيد" في تحليل اللوحة الأولى مذهبا عجيبا غريبا فينطلق من فعل "نفخ" مبرزا دلالته الميثولوجية التي تذكر بشخصية إسرافيل الذي ينفخ في الصور ليعلن البعث ثم يقول بعدها مباشرة "وهكذا ينشأ المجاز هنا على الشكل التالي المشبه (الشرطي) والمشبه به (الله) والجامع بينهما هو الإرادة المطلقة "[4]، إن هذا الإستنتاج الذي وصل إليه الناقد بسرعةيحتاج إلى تدقيق لاعتبارين اثنين:

1-إعتبار أوّل: بلاغي (أسلوبي)، فإذا كانت الإستعارة في أبسط تعريف لها لا تعدو أن تكون تشبيها حذف أحد طرفيه و قد يكنى عنه بأحد لوازمه الدالة عليه، وإن طمست هذه الفرضية فلا بد من إدراك مقصد

[1] فاروق عبد القادر: قراءة في قصص زكريا تامر، مجلة الهلال، ع7، السنة التاسعة والسبعون، دار الهلال، مصر، أول يولية 1971، ص66

[2] الأعداء (1- البداية)، النمور في اليوم العاشر، ص 5

[3] الأعداء (17- أولو الأمر) النمور في اليوم العاشر، ص13

[4] عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص125

المتكلم الذي يُتوصّل إليه بالسياق التداولي أو ما يسميه "سيبويه" ما يجرى من الذكر وما يرى من الحال"*، ويقول "عبد القاهرالجرجاني" فالاِستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اِسم المشبه فتعيره المشبه وتجريه عليه"[1]، فاللفظ المنقول هنا "نفخ" ليس من شأن الله في شيء لأنه عمل "إسرا فيل".

2-**الاِعتبار الثاني**: تأويل الناقد مستمد من فعل "نفخ" بل مستمد من فعل الإرادة المطلقة، وهذا ما يتناقض مع بداية التحليل، إضافة إلى أن إرادة الشرطي محكومة بزمان " شمس الصباح" وهو زمن مرجعي، وبمكان مرجعي كذلك (شوارع المدينة-الناس) بينما تتعلق الإرادة الإلهية بالأزل وتتعدى عالم المرجع إلى عالم المفارق وتتميز بالإطلاقية، أي لا تتحدد بحدود الزمان والمكان.

إن هذا التحليل قد أوصل "عبد الرزاق عيد" إلى اِستنتاجات مفادها أن هذا البناء قاد "زكريا تامر" إلى "رؤية غريبة للواقع مفعمة بالعبث واللامعقول الميتافيزيكي، إنها الكتابة وقد أسطرت الواقع أو الواقع العبثي الذي أسطر الكتابة، وبعبارة أبسط، إن العلاقة اللامعقولة بين عناصر البناء الدالة تعبرعن علاقة عبثية في مدلولات البناء ذاتها وتفضي إلى رؤية عبثية ميتافيزيكية..."[2].

---

* يربط سيبويه في معاني الكلام بين المتكلم والمخاطب عن طريق مفهوم "التزجية" وهو الدفع إلى الاِعتقاد وإيقاع الأمر في الكون الخارجي، الكتاب(ج1)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار سحنون للنشر والتوزيع (تونس) ومطبعة المدني (مصر)، 1990، ص ص137– 138

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2، 1998

[2] عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص134

لا تستدعي القصة عند "زكريا تامر" في رأينا العوالم المفارقة الميتافيزيقية لتستقر فيها بل إن هذه العوالم ذاتها تظهر لنا حين نتأمل اللوحة الأولى، مدجّنة مروّضة لأنها في نهاية المطاف خاضعة كما قلنا إلى مرجعية محددة ولعلنا حين ننظر في صورة الشرطي صلب لوحة "أولو الأمر" التي ذكرناها سابقا وجدنا أن سلطته بقدر ما تبدو لأول وهلة مطلقة إلا أنها محدودة بسلطة أولي الأمر، مما يقوض الإستنتاج الذي يقرّ له بالألوهية، ثم إن القصة القصيرة لا تتخذ موقعا ثابتا بل إنها لا تتميز بصراحة النسب "وسيكون من الضروري في أية دراسة للقصة القصيرة أن نتقصى الطبيعة الهجينة للنوع، فهو يدين بأشياء في مراحل مختلفة من تطوره لكل أنواع الأدب الأخرى"[1]. القصة القصيرة مرنة إلى درجة أنها لا تستقر على وضع واحد، فهذا الشرطي الذي يتميز بالقمع المطلق ويمارس سلطته كيفما عنّ له نجده في مواضع أخرى مسحوقا تحت سنابك الحصان وقد تحول جثة هامدة[2]، إضافة إلى كونه يتحول في بعض الأقصوصات إلى مريض نفساني يعاني هوس القمع ويمارس تصرفات بشعة تكشف عن لوطيّته وتجرّده من القيم الإنسانية وتحوله إلى كائن غريزي يعاني كبتا حادا، ففي أقصوصة "لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل" (النمور في اليوم العاشر) يُعتقل "سهيل بدور" وهو شاب عمره عشرون سنة، غير أنه يتحول في نظر رجال الشرطة إلى مصدر إغراء وشبقيّة مرضية فتُصعّد المكبوتات تصعيدا فضّا غير مقنن تكشف عنه كلماتهم، "فقال الرجل لزملائه بدهشة: " أنظروا...أنظروا إليه إنه أجمل من البنات"، فمدّ رجل آخر يده ولمس

---

[1] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص76

[2] الشرطي والحصان(الرعد)، ص79

وجه سهيل، وقال بإعجاب "آخ ما أنعم جلده"، وقال رجل ثالث لحمه شديد الطراوة"[1]. إن مظاهر المرض السلطوي التي يعاني منها الشرطي عديدة حتى إنه يبدع التهم ويصير تقوّس الظهر عنده إساءة لسمعة البلد أمّا التثاؤب فهو جريمة يعاقب عليها القانون في حين لا يمثل ذبح الحبيبة عنده شيئا يُذكر[2].

هذه السخرية التي تجلت في أقصوصة "الصقر" (الرعد) تدلّ على رغبة المؤلف في إبراز شخصية الشرطي في أكثر حالاتها هوسا ولا منطقية لتشريح نفسيتها المريضة، فالشرطي في نهاية الأمر أداة في يد رئيس المخفر والمحقق والقاضي يُمارس عليه القمع ويجبره على تنفيذ الأوامر فينفّذها دون تردّد، وهذا الوضع تكشف عنه أقصوصة" المتهم (الرعد)، حين يغادر الشرطي المقبرة بعد أن دعا "عمر الخيام" إلى المحاكمة فلم يستجب له "وقدّم تقريره إلى رؤسائه الذين تجهمت وجوههم إستنكارا ودهشة، وبادروا إلى إصدار أوامرهم فأُنطلق حالا إلى المقبرة عدد من رجال الشرطة يحملون الرفوش والمعاول فنبشوا قبر عمر الخيام وأخرجوه من تحت التراب"[3].

يكشف هذا الشرطي الذي لا يقيم وزنا لأي منطق ولا يتورع عن أي فعل، عن سلطة مهزومة إهتزت صورتها بعد النكسة فظلت تمعن في القمع وكأن القمع يمثل بالنسبة إليها شكلا من أشكال التعويض والبحث عن التوازن المفقود، ولعل أقصوصة "التراب لنا وللطيور السماء" (دمشق الحرائق) تعد أصدق تصوير لحالة الهستيريا التي

---

[1] لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل (النمور في اليوم العاشر)، ص78

[2] الصقر(الرعد)، ص ص17 – 20

[3] المتهم (الرعد)، ص31

تعيشها السلطة حين أصر الناس على تمكينهم من السلاح لمحاربة الأعداء فما كان منها إلا أن إلتجأت إلى الحل الفوضوي الذي يعكس لاعقلانيتها فأعملت سيوف القتل في الناس واِعتقلت بعضهم وشتّتت شملهم[1].

تتجلى هذه الحالة المرضية كذلك في أقصوصة "الإعدام" (دمشق الحدائق) حين يعمد حارس "عمر المختار" إلى شنق الدمية، لكنه مع ذلك قد نسي التفكير في التهمة المناسبة لها فالمهم بالنسبة إليه القتل ولا شيء غيره "أنت يا بنت متهمة بـ... لقد نسيت التفكير بالتهمة. حسنا أنت متهمة بأرتكاب جريمة سأنبئك بها فيما بعد"[2]، ولا يتورع الحارس عن تهديد "عمر المختار" بالشنق والحال أنه كان يتدلى "من أعواد المشنقة منكّس الرأس، مغمض العينين، مطمئنا صامتا وقورا"[3].

هذه الصور المتعددة تجعل شخصية الشرطي دالّة على الدغمائية والتطبيق الأعمى للأوامر والقمع العشوائي الذي تحوّل إلى حالة مرضية تتجلى فيها لا عقلانية مطلقة. كل هذه الخصال صوّرتها قصة "تامر" تصويرا مخصوصا توسّلت فيه المفارقة وتماسّ المعقول باللامعقول والخيال بالواقع، وكشفت عن إنطحان الإنسان في رحى سلطة جشعة إلى القتل والحرمان من الحرية، مما يدفعنا إلى القول مع "محمد القاضي" "إن كاتب القصة القصيرة فنان شديد الفردية ولهذا فإنه

---

[1] التراب لنا وللطيور السماء (دمشق الحرائق)، ص54

[2] الإعدام (دمشق الحرائق)، ص92

[3] نفسه، ص89

ينظر إلى الحياة دائما من زاوية خاصة ويتلقّاها بحساسية خاصة ويرى الإنسان فيها دائما في موقف مأزوم"[1].

ينهض تشكيل الشخصية عند" زكريا تامر" على رؤية فنية خاصة تسعى إلى كشف المطموس وتتوسل التفتيت والتشظّي لتنظر إلى الواقع في أدق تفاصيله فتقتنص اللحظة المهملة وتحولها إلى موضوع للسرد بارع البناء، ولكنها لا تتوقف عن المراوحة بين العوالم والإنتهاك المنظم لحجب الخرافة والأسطورة متلحّفة بلحاف السخرية السوداء والشعرية البالغة الإيحاء، فكان عالمها مزيجا من الأليف والمدهش مما إنعكس على تصوير شخصياتها، واتّسم هذا التصوير بالغرابة والقدرة على بناء المفارقات والإبانة عن تناقضات المجتمع.

من المهمّ التأكيد على أننا أضربنا عن دراسة نماذج من الشخصيات الحيوانية أو الشخصيات المستمدّة من عوالم السحر والجان والأسطورة وغيرها، فلنا في ذلك مأرب سيتوضّح في الباب الثاني الذي سنعقده على النظر في شعرية القصة التامرية وخصائصها الرمزية وأشكال بناء المفارقة فيها متوقّفين عند مظاهر تعالقها أنماط السرد التراثي المتنوعة محاولين تبيّن سماتها الأجناسية المميزة.

---

[1] محمد القاضي، إنشائية القصة القصيرة: دراسة في السردية التونسية، الوكالة المتوسطية للصحافة، تونس، ط1، مارس 2005، ص 144

الباب الثاني

شعرية الخطاب وتأسيس الوعي بالوجود

الفصل الأول: الشعرية والبناء الرمزي

1- شعرية القصة التامرية

1-1- شعرية القصة القصيرة: بين اتّساع التنظير وحدود الإجراء

يعرف "جان كوهين" (Jean Cohen) الشعرية تعريفا دالا حين يحدها بقوله "الشعرية علم موضوعه الشعر"[1]، غير أن طواعية هذا المفهوم وصلته الوثيقة بسمة الجمالية في العمل الأدبي جعلته يتوسع ويصبح شاملا لفنون الإبداع الأخرى فأصبح من الجائز الحديث عن شعرية النثر فـ" الشعرية تعبر عن نفسها نثرا فالشعر هو - اللغة الموضوع- لِلغة واصفة هي النثر[2]. نجد لهذا الرأي صدى في ما كتبه رومان جاكبسون (Roman Jacbson)، إذ يحدد مجال إهتمام الشعرية قائلا: "تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية" [3].

---

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، ص 9

[2] نفسه، ص 25

[3] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، ص 35

إنطلاقا من هذين الرأيين نستنتج أن الشعرية التي نشأت في رحاب الشعر أولا قد تسربت إلى النثر عبر تماسّ جنسين من القول لطالما سعت الدراسات النقدية التقليدية للفصل بينهما، لكننا في المقابل وبالنسبة إلى جنس القصة القصيرة نلفي نقّادها يلحّون على سمة الشعرية فيها، وقد أكد "إدغار آلان بو" (Edgard Alain poe) أن وحدة الانطباع في القصة القصيرة " تتطلب قدرا كبيرا من التكثيف والتركيز (...) تجعل الأقصوصة أكثر الأشكال الأدبية إقترابا من كثافة الشعر وتوهّجه وتركيزه"[1]، فمدار الإلتقاء إذن بين الشعر والقصة القصيرة يتمثل في نزوعهما إلى الاكتناز إذ تُحمّل العبارة طاقة إيحائية مكثفة تجعل منها مستغنية بذاتها عن التوسع والإسترسال والتمطيط فتأتي في ثنايا القول لمّاحة مركّزة الدلالة.

يقودنا هذا الأمر إلى إشكال أساسي عبّر عنه "صبري حافظ" بقوله "تعتبر مشكلة اللغة من أهم مشكلات الأقصوصة البنائية والجمالية لأن التكثيف والإيجاز والإيحاء تضع على اللغة عبئا ثقيلا"[2]، إذ يتداخل توصيل الموقف- الذي تسعى القصة القصيرة إلى تحقيقه ولا يتسنى لها ذلك إلا بتوسل المطابقة حتى تمنح قارئها الشعور بهذا العالم الحي النابض حركة- مع قوة الإيحاء التي تتميز بها اللغة الشعرية مما يجعل براعة القاص الفنية كامنة في المزاوجة بين الإثنين فلا يتلاشى أحد البعدين في الآخر، فلغة القص لغة كامنة في المسافة الفاصلة بين الشعر والنثر، لغة لا تعترف بهذا التقسيم الباتر بين الشعري والنثري وتحاول أن تمزج الدلالات الإدراكية للكلمات بكل ما في طاقة هذه الكلمة من

---

[1] صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، ص 27

[2] نفسه، ص 31

قدرة على الإيحاء والخروج على قيود المعنى الإدراكي المحدود، إنها تمزج الجانب المنطقي العقلي النثري في اللغة بالجانب الخيالي الفنتازي الشعري فيها... الجانب الإنفعالي العاطفي بالجانب الواقعي الدلالي"[1].

هذا التقارب بين القصة القصيرة والشعر أمر محفوف بالمخاطر شديد الحساسية يقتضي السعي إلى تمييع الحدود القطعية بينهما حتى لا يشعرنا المبدع بتنافر فجّ بين إنفعالية اللغة وقربها من العواطف الإنسانية الجيّاشة من جهة وسعيها إلى البناء المحبوك حبكة متلاحمة من جهة أخرى، حتى لكأننا إزاء غزل مثير بين ذاتية الإحساس وموضوعية الفنان الذي يسعى إلى تصوير اللحظة من خلال عمق المشاعر التي توحي بها دون أن ينسف شرط الحركة والفعل في القص.

لعل الوعي بمثل هذه الإشكاليات ماثل تماما في قول "محمد القاضي" "إن هذا التقريب بين القصة القصيرة والشعر يدعو إلى التأمل والبحث فهو لا يجعل القصة القصيرة جنسا شعريا ولكنه لا يحررها من الشعر"[2]، لهذا يمكن القول إن القصة القصيرة لا تقترب من الشعر وفق مبدإ التخلي عن سماتها الأجناسية، أي إنها لا تخرج عن كونها تنتمي إلى النثر، تمتح من روح الشعر إيحاءه وكثافته وربما توسلت بقصرها وتركيزها حتى تجعل الحدود بين الجنسين هشّة فيكون التقاطع ضربا من الإنشاء الفني البارع "ولهذا كله يرى "أوفلين" أن القصة القصيرة حيلة مكثفة تعتمد على الثقة المطلقة وهي وهم مكثف وإنجاز تكنيكي بارع كعرض واحد من أمهر الحُواة، لكنها مع ذلك لا تعتمد على الخداع لأن الوهم فيها يعتمد على معرفتنا دائما بالأسلوب الذي ينهض

---

[1] صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، ص 27

[2] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص 202

عليه والطريقة التي تكون بها"[1] إن "أوفلين" يضيء جانبا من جوانب التقارب بين الشعر والقصة القصيرة حين يعالج مسألة "الإيهام الواعي"، وحين ينزّل هذه اللعبة في إطار معرفتنا المسبقة بنزوع القصة القصيرة الدائم إلى المراوغة وعدم الإلتزام بحدود مضبوطة المعالم فهي تمعن في فنيتها، فترتاد صعب المناخات وتقترب من الشعر تستخلص منه سماته، ولكنها لا تفارق نزوعها إلى توسيع آفاق الواقع حتى يستوعب مجال الوهم والمتخيل والمفارق. هذه البينيّة أمر متأصّل في القصة القصيرة فقد "كانت منذ نشأتها نوعا بينيّا تتنازعه أهداف متعارضة فهو شخصي وإجتماعي، رومانتيكي وواقعي، شعري ونثري، شفاهي وكتابي، تعليمي وفني، يسعى إلى مشابهة الواقع كما يسعى إلى تكثيفه وترميزه"[2].

طرحت مسألة القصة والقصيدة في إطار التقارب بين هذين الجنسين (القصّة القصيرة والشعر) ولعل أشهر هذه المقارنات كانت على يد "إدغار آلان بو" الذي قارن "القصة القصيرة التي تقرأ في جلسة واحدة والقصيدة الغنائية من حيث وحدة التركيز والهدف والشحنة العاطفية التي يحملها كل منهما"[3]، مما يجعلنا نخلص إلى أن غنائية القصة القصيرة مستمدة بالأساس من الشعر الغنائي، وتخضع هذه الغنائية لضوابط إيقاعية ومعجمية معيّنة حتى تصل إلى تصوير المشاعر الإنسانية في بساطتها ورهافتها، إذ أن الغنائية تنظر إلى

[1] صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، ص 26

[2] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 11

[3] نفسه، ص 81

الإنسان "من حيث كونه كائن عواطف مآله التعبير"[1] كما يقول كارل فيتور(Karl Vietor).

يؤكد كل ما سبق القرابة بين القصة القصيرة والشعر لأُشتراكهما في عدة سمات منها التكثيف والتركيز والإيحاء وتصوير العواطف، وقد توقف "خيري دومة" عند السمة الأخيرة محاولا توضيحها إذ "تبدو القصة القصيرة (عنده) كأنها نتاج تجربة إنفعالية حادة مثلها مثل القصيدة غاية ما هنالك أن الكاتب ربما يترك لأُنفعالاته فرصة أن تهدأ قبل أن يشرع في كتابة القصة، وتخضع القصة في تشكلها مثل القصيدة لدفقة المشاعر التي ينظمها الفنان. وربما كانت كل هذه الملامح نتاج القصر في القصة القصيرة، ولا عجب فالقصر سمة مطردة أيضا في القصائد الغنائية"[2]. الفرق البسيط بينهما إذن يتمثل في مسحة العقلانية التي يسم بها كاتب القصة أحاسيسه, وربما يقودنا هذا إلى القول إن القصة القصيرة عاطفة معقلنة بمتطلبات الحبكة بينما تظل القصيدة الغنائية عاطفة جموحا. لا يخلو هذا القول بطبيعة الحال من نزوع إلى الحد الدقيق الذي يظل هاجس الدارس الباحث عن مرتكزات واضحة في مجال شِرعته المرونة وديدنُه التحول المطرد، ألا وهو مجال القصة القصيرة.

نجد أنفسنا مرة أخرى أمام إشكال جديد يتمثل في كون القصيدة تتمتع بخاصية الوزن والقافية والمحددات الشكلية الأخرى التي تساعدها على تحقيق قدر كبير من النغمية والتأثير الوجداني، في حين أن القصة

---

[1] كارل فيتور: تاريخ الأجناس الأدبية، ورد ضمن نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994

[2] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 88، نقلا عن دافيد ليندلي David Lindly

القصيرة تحتاج دوما إلى تطويع هذه الأدوات لمقتضيات الواقع أو "الحقيقة" دون أن تقع في التكلف وحتى تتمكن من مطاولة الشعر دون أن تفقد نزوعها إلى التفرّد والبناء على غير مثال[1].

هذه الأراء والملاحظات الهامة تقربنا كثيرا من إدراك شعرية القصة وتحدد لنا مكامن الإلتقاء بين "الجنسين" ولكنها تقف بنا على ضفاف المسألة ممّا يدفعنا إلى تساؤلات محيرة:

-أين تتجلى شعرية القصة القصيرة؟

-هل يكفي أن نقول عن قصة قصيرة إنها تتوفر على طاقة شعرية دون أن نبرز مكامن هذه الشعرية وآليّاتها؟

-في أي مستوى تجلت شعرية القصة القصيرة ؟ في بنائها؟ أم في أشكالها الأسلوبية المتعددة؟ أم في دفقة المشاعر التي تنطوي عليها ؟

لهذه الحيرة في الحقيقة ما يبررها، فمسألة شعرية القصة القصيرة مسألة معقدة حقا ومسألة قديمة الطرح ونقصد الطرح النظري ولكنها غضّة الممارسة، لا يعدو أن يكون تناولها في أغلب الأحيان إنطباعا عابرا لا يسعى أغلب النقاد إلى تبريره والبرهنة عليه "لقد أصبحت عبارة "قصة شاعرية" عباءة فضفاضة تنطوي على كثير من الزيغ إن لم يكن الزيف الصراح"[2].

إن إجتراح "إدوارد الخراط" لمصطلح "قصة-قصيدة" بقدر ما يعني إهتمامه بهذا المبحث، فإنه لم يدفعه إلى تناول مسألة شعرية القصة القصيرة في عمومها، بل إن غايته الأولى كانت تنصب على تكريس

---

[1] أنظر خيري دومة: تداخل الأنواع...، ص ص 82- 83

[2] إدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة القصيدة ونصوص مختارة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص 14

هذا المصطلح من خلال البحث في النماذج الدالة عليه من أقصوصات "يحي الطاهر عبد الله" و"بدر الديب" و"إعتدال عثمان"...، هذا المصطلح يطرح كذلك إشكاليات تتعلق بجنس القصة القصيرة ذاته، فما علاقة "القصة-القصيدة" مثلا بـ"القصة الومضة" أو "القصة اللحظة" أو "القصة اللوحة"؟ أليست هذه التشقيقات كافية، حتى نضيف تشقيقا جديدا ميزته التعميم والغموض يصرح به "إدوارد الخراط" نفسه في بداية مؤلفة المذكور سلفا إذ يقول "من الصعب تعريف القصة-القصيدة ولعل ذلك يعزى إلى أن المصطلح نفسه جديد نسبيا، وإلى أن هذا "النوع" من الكتابة ما زال مجهولا أو على الأقل غير شائع"[1].

يقدم "إدوارد الخراط" بعد هذا الإقرار محاولات تعريف متعددة لن نقف عندها جميعا بل سنختار أكثرها دلالة على المقصد "فالقصة-القصيدة بالتحديد (....) أقرب الأنواع الأدبية للشعر تتميز بنوع خاص من تعدد العناصر والتركيبية الخاصة والتفصيل, ومتابعة سير الحركة الداخلية والخارجية للعالم أي بنوع من الدرامية التي تتصل دائما ومهما حدث – بتقاليد الحكاية القديمة"[2].

يردنا هذا التعريف إلى المعطيات النظرية التي ذكرناها سابقا دون أن يكون أدقّ منها، فـ"إدوارد الخراط" الذي ينتقد عبارة "القصة الشاعرية" ويعتبرها فضفاضة بل مزيفة يقدم لنا تعريفا لا يقلّ تعميما عن هذه العبارة لأن الربط الآلي بين شعرية القصة القصيرة وشكل كتابتها على الورقة الذي توسل به "الخراط" في بعض أمثلته الدالة على

[1] إدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة القصيدة ونصوص مختارة ، ص 9
[2] نفسه، ص12

"القصة – القصيدة"* يعدّ ربطا غير منطقي إذ يكفي أن نكتب أي قصة قصيرة بطريقة معينة حتى نحدث الإيهام بهذه العلاقة.

إن الشعرية الحقيقية في القصة القصيرة ليست معطى جاهزا وخارجيا إنما هي مكابدة للنصوص في مسألة تَيّب التنظير بكر الإجراء, ولعلنا نصل بمراكمة الممارسة إلى سبر بعض حدودها المترامية، "وقد إنتبه "محمد القاضي" في مقالة له إلى أن الذين تكلموا على الأقصوصة المنطوية على توهج الشعر لم يحددوا هذا المفهوم ولم يصفوه بالدقة المطلوبة"[1]، لذلك سعى الناقد إلى إستنطاق نصوصه القصصية ومساءلتها عن شعريتها من خلال ثلاث آليات:

1-آلية التركيب وقوامها التشبيه

2- آلية التقابل وقوامها الكناية

3- آلية التماثل وقوامها الإستعارة[2]

نقد "أحمد السماوي" هذه الآليات مؤكدا أنها مستوحاة من النصوص القصصية المدروسة، وبالتالي فقد غدا التساؤل مشروعا عن مدى تمثيليتها للشعرية في الأقصوصة بصورة عامة، ويخلص "السماوي" من نقده إلى القول "والملاحظ" أيضا أن هذه الأنماط من الشعرية لا تتعلق بالظواهر الصوتية والدلالة التي تميز الشعر من النثر بقدر ما تتصل بنظم(composition) الأقصوصة ذاتها"[3].

---

* إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية...، ص 35، ص 119 مثلا

[1] أحمد السماوي: في نظرية الأقصوصة، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، الثلاثية الثالثة، ص 148/ محمد القاضي: في شعرية القصة القصيرة (من خلال ثلاثة نماذج تونسية)، الحياة الثقافية، تونس، السنة 24، العدد 102، فيفري 1999، ص 141

[2] أُنظر محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص ص 201–211

[3] أحمد السماوي: في نظرية الأقصوصة، ص 151

إن "محمد القاضي" قد مهّد لنا الطريق حتى نخوض في مسألة شعرية القصة القصيرة ومكننا من أن ننطلق مما وصل إليه حتى نحاول تعميق النظر في هذه المسألة مستأنسين بالإضافات الهامة التي ساقها عنها "أحمد السماوي"، فـ"محمد القاضي" وقف عند مظهر الشعرية الذي تعبر عنه القصة القصيرة في مستوى بنائها العام دون أن يتجاوز ذلك إلى مظاهر الشعرية التي قد تكشف عنها مختلف الطرائق الأدبية التي يتوسل بها القاص في بناء قصّه، فظاهرة تعاوُد الأصوات وتكرار اللوازم القولية وبناء الصور داخل القصة القصيرة يخلق أسّا من أسس الشعرية ألا وهو الإيقاع في مفهومه الواسع، كما إن "الأقصوصة بما هي نص قصير مكتنز, تحوي من ضروب العدول ما يقرّبها من الشعر حتى تكاد تلامسه"[1].

تنطوي القصة القصيرة كذلك على ضرب من الغنائية الداخلية التي تكشف عنها دفقة المشاعر وبناء الأحلام بناء إستعاريا يقرّبها من روح الشعر، ويجعل شعريتها تضافرا بين البناء العام الذي تنتظم وفقه القصة القصيرة, وطرائق التعبير ومقاصد الخطاب و"من ثمّ، فالشعرية هي البحث عن مظاهر الإيحاء في الخطاب الأقصوصي المحقق في الآن نفسه خامة أسلوبية جمالية وأخرى تأثيرية، ولهذا تبعد الأقصوصة وهي من النثر عن المعاني التصريحية (Dénotatifs) لتقترب من الشعر الذي يستخدم المعاني الإيحائية أو الحافّة (connotatifs)"[2].

يدخل هذا النقاش الذي أجريناه حول شعرية القصة القصيرة في باب البناء على البناء وتوسيع النظر وتعميقه في هذا المبحث العسير

---

[1] احمد السماوي: في نظرية الأقصوصة، ص 150

[2] نفسه، ص 152

الهام، غير أن ملاحظة هامة تلحّ علينا في هذا السياق وقد سبق أن عبّرنا عن قلقنا حيالها أوان حديثنا عن "القصة-القصيدة" عند "إدوارد الخراط" إلا أن "أحمد السماوي" أعادنا إليها من جديد، وهي متعلقة بمقياس غير ثابت في القصة القصيرة وهو طريقة تشكيلها على بياض الورقة على شاكلة معينة توحي بالشعر، فهذا مقياس يمكن أن يتبدل بمجرد وجود رغبة خاصة من الناشر أو المؤلف عند إعادة النشر، إضافة إلى كونه لا يمكن أن يعدّ محددا لشعرية القصة القصيرة، وإن قام تشكيلها على بتر الجمل وقطعها*، فالتفتيت والتشظّي من السمات المعروفة في القصة القصيرة أيضا.

إن هذه المتابعة لمختلف التصورات قد قادتنا إلى نتائج هامة من شأنها أن تمهّد لنا الطريق في دراسة شعرية القصة القصيرة التامرية, وهذه المفاهيم الإجرائية ليست مُلزِمة، بل إننا سنسائل النص التامري من خلالها مستعينين بما أبديناه من ملاحظات حولها حتى يكون عملنا تكملة لجهود غيرنا، وحتى لا نبخس القصّة القصيرة عند "زكريا تامر" حقّها في أن يكون لها دور هام في هذا الجدل الخلاق صلب أدوات تتحسس طريقها بين تفريعات الإجراء والجموح المخصوص الذي يسم النصّ الأقصوصي.

* أُنظر: احمد السماوي في نظرية الأقصوصة، ص 156

1-2- الشعرية في القصة التامرية

1-2- 1- شعرية البناء

آلية التركيب

تتجلى هذه الآلية عند "محمد القاضي"* في النصوص الأقصوصية التي تعتمد في بنائها لوحات متعددة تجمع بينها في شكل "كولاج" قصصي وتبني شعريتها على التشبيه، فإذا نظرنا إلى الأمر عند "زكريا تامر" وجدناه يعمد إلى هذا البناء في مواضع متعددة من مجموعاته القصصية، لذلك رأينا أن نستعين بهذا الجدول لتحديد مواضعها ومكوناتها.

الأقصوصة	موضعها	عدد لوحاتها	عناوين اللوحات
الأعداء	النمور في اليوم العاشر	26	1-البداية/2-السماء المفقودة/ 3-الأسرى/4-الثأر/5-رجال/ 6-الخطر/7-الجنة/8-خطبة/9-وسام المنقذ/10-لماذا؟/11-محو الفقراء/ 12- برنامج إذاعي/ 13-الأبناء/ 14-البطل/15الحب/16-الجريمة/ 17-أولو الأمر/18-في سبيل وطن يسرّ السياج/ 19-أصفاد الموتى/20-الشموس والأقمار/21-الصغار يضحكون/ 22-الرشوة/23-التحقيق/

* أنظر: محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص ص 201–211

			24 -الوصية/ 25-النهاية/26-النهاية
ما حدث في المدينة التي كانت نائمة	النمور في اليوم العاشر	4	1-المجنون 2-الهرب 3-شجرة الأقمار الحمراء 4-لا
رندا	النمور في اليوم العاشر	39	مرقمة من (1) إلى (39)
الإغتيال	النمور في اليوم العاشر	3	(1)/(2)/(3)
الملك	النمور في اليوم العاشر	5	-الخطر -الشتاء -السجون الخاوية -حين يسكر الفقراء -الإنتصار
حارة السعدي	دمشق الحرائق	3	-العدو -حسن ملكا -موت أحدهم
رحيل إلى البحر	دمشق الحرائق	4	مرقمة من (1) إلى (4)
الذي أحرق السفن	الرعد	5	1-الإعتقال 2-الإستجواب 3-مشروع خطبة 4-الإعدام 5-من مواطن مثالي

الأطفال	الرعد	6	-في الليل -مخبأ القمر -اليد الصغيرة -غيوم -صديقتي الشمس -الغزال السجين

إن تدبّرنا لهذه النصوص جميعا يعدّ أمرا مستعصيا لذلك آثرنا أن نتوقف عند أحدها مع بعض الإشارات إلي نصوص أخرى كلما كان ذلك ضروريا، فلو أخذنا مثلا أقصوصة "ما حدث في المدينة التي كانت نائمة "(النمور في اليوم العاشر)[1]، وجدناها تتكون من أربع لوحات مرقمة معنونة وهي:

1- المجنون

2- الهرب

3- شجرة القمار الحمراء

4- لا

يهيمن على لوحة "المجنون "الحوار والسرد, إذ تُقطع البداية السردية بمقطع حواري مطول تتخلله فقرات سردية دون أن تخلو هذه اللوحة من توسّل ببعض الصفات المتناثرة في ثناياها. مختصر هذه اللوحة أن الملك لما سمع بعالم شهير يدعى "الحسن بن الهيثم" دعاه وكلّفه بالإشراف على مدافىء قصره غير أن الخلاف ينشأ بينهما بسبب إقرار "الحسن بن الهيثم" أن لا شيء يستحق التضحية سوى العلم مما يؤدي إلى غضب الملك لأنه يرى نفسه جديرا بالتضحية، ولما أحسّ

[1] ما حدث في المدينة التي كانت نائمة، النمور في اليوم العاشر، ص ص59–66

"إبن الهيثم" بالخطر قرّر أن يفاجئ الملك ويسرّه بآلة عجيبة إخترعها، فيسخر منه الملك ويقرر عقابه بحبسه في البيت ولما توفي الملك إستعاد "الحسن" حرّيته ولكن الناس مازالوا يسخرون من آلته العجيبة.

أما اللوحة الثانية "الهرب" فإنها تصور لنا رجلا مصنوعا من ورق يستسلم لمخالب الجوع فيضطر لبيع كتبه حتى يشري خبزا وحبوبا منوّمة وقرنفلتين، ولما إبتلع الحبوب المنوّمة أخبرته القرنفلة بأنها شرطي وهددته بالقمع، ثم إستسلم الرجل للحبوب المنومة وأتته صورة الأحلام بشعة سمتها الموت والوحدة والحصار والتجاهل، فيقرّر قتل الحلم ويرتدّ إلى الواقع ثم يهرب إلى الطفولة وهناك يقتله الطفل فيه.

تصوّر لنا "شجرة الأقمار الحمراء" إقتحام رجال غرباء حقل البرتقال حيث يقومون بقتل المرأة والتحقيق مع طفلها والحكم عليه بالموت.

أما اللوحة الرابعة فتصوّر عزم الأبناء السبعة قتل والدهم الهرم ووضعه في تابوت ولمّا صرخ وإحتج تكلموا تِباعا متّهمين إياه بتربيتهم على قيم الذلّ والخوف والطاعة العمياء.

لا يمكن في الحقيقة تلخيص أي قصة دون الوقوع في خيانتها، خاصة القصة القصيرة أو اللوحة القصصية إذ تعدّ كل كلمة فيهما لا غنى عنها فقد تقود إلى بناء المقاصد وتحديد العلاقات التي تربط بين الشخصيات أو الأحداث، ولكن لم يكن لدينا غير هذا الحل حتى يتمكن القارئ على الأقل من متابعة التحليل وإن كان ذلك لا يعفيه من قراءة الأقصوصة برمتها، وهو أهمّ من الإكتفاء بعرضنا السريع المختصر لها.

إن تقنية الكولاج في هذه الشذرات القصصية واضحة، فالرابط الوحيد الظاهر بينها هو عنوان الأقصوصة "ما حدث في المدينة التي كانت نائمة"، إذ ليس ثمة تتابع حدثي يمكن التعويل عليه، ولا مهرب إذن من الإنطلاق من العنوان الذي يخبرعن جملة أحداث وقعت في مدينة نائمة، إن ظاهر العبارة يخبرنا أن الأحداث وقعت ليلا (أثناء نوم المدينة) ولكننا لا نعثر في اللوحات القصصية على ما يؤكد ذلك، فالنوم إذن مجازي يحيل على الغفلة والتيه والسلبية والإستسلام. إن "الحسن بن الهيثم" شخصية مرجعية تاريخية تُنزّل في واقعنا اليوم، وهذه المفارقة لا تحوّل الأحداث إلى الماضي بقدر ما تحيي هذا الماضي في الحاضر.

تؤكد لنا عبارة (يوم) التقابل بين النوم في العنوان والصحوة التي تكشف عنها الأحداث وزمنها مما يقودنا إلى تبين جملة من المقابلات: النوم/اليقظة، الحاضر/الماضي، العلم/السلطة (الجهل)، السجن/الحرية، الواقع/الحلم، الطفل/الغرباء، الأبناء/ الأب... فنحن إزاء عالمين متقابلين تقابلا تاما، عالم الحرية المنشود وعالم القمع المعيش، فـ "الحسن بن الهيثم" شخصية رمزية تحيل على الرغبة في نفع الناس بالعلم والمعرفة، غير أن الملك يكره فيه ولاءه للحق ويسعى إلى قمعه ويتّهمه بالجنون، أما الرجل في"لوحة الهرب" فهو رمز الكاتب الذي يطارده الجوع وواقع الرقابة المقيت والأحلام التي صارت مشوّهة يتسلل إليها التهميش والتجاهل، والحقل رمز دال على الأرض المغتصبة (فلسطين)، والطفل دلالة الحلم الموؤود، والأب أنموذج السلطة العمياء والجهل الذي لا يكرّس في الأبناء إلا الخوف، لذلك صار قتله ضربا من التحرر والإنعتاق.

إن إستدعاء المفارق في هذه القصة القصيرة المركبة من لوحات لا يستقر على صورة واحدة فـ"الحسن بن الهيثم" في اللوحة الأولى شبيه أي إنسان ذي عقل خلاق في المجتمع المهزوم الخاضع، يكون مصيره التجاهل والسخرية، والملك قرين السلطة القامعة المستقرة في عقول الناس، والرجل المصنوع من ورق إستعارة للكاتب والذباب إستعارة لقوى الرقابة المسلطة على رقبة الكاتب، والخوذ الحديدية إستعارة دالة على المحتلّ، والرجل الهرم كناية تشي بالثبات والخوف الموروثين.

تتأسس الشعرية في مثل هذا البناء على عدة ضوابط منها التشبيه والإستعارة والكناية، لكنها لا تقف عند هذه الحدود بل إنها تتسرب إلى ثنايا العبارة فتُنيط بعهدتها مهمّة نقل الإنفعالات الحادة وتهبها طاقة تأثير كبيرة على المتلقّي حين تجعلها مسكونة بروح الشعر النزّاعة إلى إستنهاض المشاعر الإنسانية.

من أمثلة ذلك نذكر:

- "إستسلم الرجل المصنوع من ورق عتيق لمخالب النمر القادم من الأدغال المظلمة... ووقف أمام المرآة وحدّق إليها بفضول ولهفة فأبصر رجلا ملطخا بالدماء، وألفى نفسه يخضع رويدا رويدا لصوت إنبثق من شرايينه، وحلق في سماء الغرفة بجناحين أسودين..."

- "فطار مبتهجا ودخل إلى غرفة في مدرسة، وإرتجف نشوانا وهو ينصت لأصوات الأطفال الذين كانوا يقرؤون بحب كلمات مكتوبة على لوح أسود"

- "فهرعت إليه الدماء النازفة من جسد أمه... ولما أقبل الربيع صار الطفل شجرة برتقال. وكانت ثمارها أقمار حمراء تحرق ليلا نائي الفجر".[1]

إن هذه القصة القصيرة تنضح شعرية من خلال تعدد الأصوات فيها (صوت الذات/صوت القرنفلة/صوت الخوذ/صوت الطفل/صوت الذباب...) وهذه الأصوات تتداخل لكنها لا تني تتعاود حتى تغدو لازمة إيقاعية للقول ممّا يمنح الأقصوصة نغمية مخصوصة، ويبرز ذلك في هذا المثال:

-قالت الذبابة الأولى" مُت اليوم ما دمت ستموت غدا"

-قالت الذبابة الثانية "دموعك وحدها ستبلّل قبرك"

-قالت الذبابة الثالثة "سفرُك إلى مملكة النجوم يحتاج إلى جواز سفر لن تناله"

-قالت الذبابة الرابعة "إذا هربت فمن قبر إلى قبر ستهرب..."[2]

يتكرر هذا الأسلوب كذلك في لوحة "لا"، تعبّر عنه أقوال الأبناء التي تأتي متتابعة لتحدث تكرارا صوتيا ينطوي على رغبة في التأثير الوجداني، مما يجعل القارئ يشعر بتعاطف تجاه الأبناء فتجد هذه الشكوى وهذا التبرّم أثرا في نفسه.

إن لغة "زكريا تامر" القصصية الملغومة تنضح إيحاء وترميزا تراوح بين المشاكل والمفارق, بين الواقع والخرافة، بين الواقع العيني والحلم، تبزّ مختلف العوالم وتدعوها إلى رحابها فتكيّفها وتطوّعها وتغرقها بفيض من الإحساس المرهف، هذا الإحساس الذي يصور

---

[1] ما حدث في المدينة التي كانت نائمة (النمور في اليوم العاشر) ص ص61-64

[2] نفسه، ص 62

اللحظة الإنسانية في منتهى دقّتها بشكل يستثير العواطف ويحركها نحو التفاعل، إنها لغة منثورة ولكنها تتبرّج في إهاب من الشعر تزخرفه الإستعارات البليغة والتشابيه المثيرة والكنايات الموحية فتأسر قارئها بعالمه الموجوع الناضح ألما.

لعلك أيها القارئ أن تقول إنها حمّى آخر الليل إستبدت بصاحبنا فدونك ما يقول الراوي في أقصوصة "رحيل إلى البحر"(دمشق الحرائق)، مثلا "فتهاوى رأسي على صدري. قطار كثيرة عرباته أطلق صفيره الطويل الشبيه بأغنية يأس. الأرض صلبة، والحدائق بلا نهر، والنهار لا يملك نجوما. أين البنفسج في الحدائق. رائحة العشب الذاوي يأس التراب. الحقول ميتة السنابل. فم الميت بلا مدية. قوارب سود في الشرايين..."[1].

إذا نظرنا في طريقة بناء هذه اللوحات المركبة داخل أقصوصة "ما حدث في المدينة التي كانت نائمة" وقفنا على تشابه المصائر فيها فـ"الحسن بن الهيثم" ينتهي إلى الإقصاء والتهميش، أما الرجل في لوحة "الهرب" فإنه ينتهي ذبابة مسحوقة، والطفل في "شجرة الأقمار الحمراء" يصير إلى الوأد بينما يحشر الرجل الهرم، في لوحة "لا"، في التابوت ويُحمل إلى المقبرة، ممّا يجعل الشعرية تتأسس في نظم اللوحات جميعها على التشبيه وخللها على أساليب متعددة يكشفها الإيقاع والمعجم والصور...

إذا نظرنا في نظم اللوحات ضمن أقصوصة "الأطفال" (الرعد)[2]، وجدنا التشابه قائما بينها في مستوى نهاياتها التي تستقر في

---

1 رحيل إلى البحر (دمشق الحرائق)، ص ص272-273

2 الأطفال (الرعد)، ص ص 92-99

الحلم، فالطفل في لوحة "في الليل" يستقر عند حلمه بالبستان وفي "مخبأ القمر" ينتهي عند الحلم بالعثور على مخبإ القمر وفي "اليد الصغيرة" يصير إلى نشدان صديق من بين الأطفال الصغار، وفي"الغيوم" يظل مسكونا بحلم الوصول إلى الغيمة رغم أنه يكتفي بجزء منها وهو العبارة عن قطعة قطن أما في لوحة "صديقتي الشمس" فإن الطفل يختار ما سيحبّه حتى النهاية، إنه النور الذي يمنح للضعيف جناحين ويجعله يطير في السماء منطلقا دون حدود.

يتواصل حلم الصبي بالحرية في اللوحة الأخيرة "الغزال السجين"، ولكنه حلم يتلازم مع الإحساس بالحرمان والخوف يردنا إلى البداية إذ يقبل البحر "ولم يكن طفلا إنما كان رجلا طويل القامة عريض الكتفين, نبتت في صدره أعشاب خضر"[1]، ويصبح العالم المفارق عالم الجنيّة والبحر المسخ عالما تستدرجه القصة القصيرة لترسم صورة دالة دلالة عميقة على الواقع الذي تُسجن فيه الحرية (الغزال السجين)، فتتماهى صورة الطفل والغزال مما يمنح القصة القصيرة في مختلف لوحاتها سمة الشعرية بما فيها من طاقة ترميز وتكثيف وإيحاء بمشاعر إنسانية رهيفة تشف عنها صورة الطائر والغزال والطفل، وإيماء إلى واقع القهر والحرمان ومصادرة الرغبات.

آلية التقابل

تتأسس الشعرية ضمن هذه الآلية على الكناية، إذ يكون "وضع المقابلات على محور توزيعي يجعلها مندرجة في إطار علاقات تقوم

[1] الأطفال (الرعد)، ص 94

على الجوار وهو أساس الكناية"[1] تقوم أقصوصة "وجه القمر" (دمشق الحرائق)[2]، على التوازي بين عوالم متجاورة متلازمة الحضور يراوح الراوي بينها، فالقصة برمّتها تدور حول أزواج تتفاعل في وقت واحد، ينقل لنا الراوي حدث قلع الحطاب لشجرة الليمون ويلتقي صوت الفأس داخل البيت مع صرخات المعتوه في الخارج ويتلازم في نفس "سميحة" بعدان: متابعة الواقع العيني وإستبطان النفس لتذكّر الطفولة وحادثة الإغتصاب في المنزل المهجور.

أحلام "سميحة" هي أحلام يقظة تسترجع من خلالها سميحة ما حدث دون أن تنفصل كليا عن الواقع الخارجي مما يجعل حركة العالمين قائمة على التوازي، تحركها صور كنائية مطّردة الحضور. لطفولة "سميحة" صورتان، صورة الطفولة الحالمة التي نمت بنمو شجرة الليمون وإخضرارها، وصورة الطفولة المغتصبة التي تسمها قسوة الأب بسمة القمع وتسجنها حادثة الإغتصاب سجنا لا فكاك منه، إن هذه الطفولة تحضر في النصّ من خلال أحلام اليقظة والتذكّر، ولهذه الطفولة قسيمها الكنائيّ، وهي صورة شجرة الليمون التي تحضر في النص بأعتبارها كِناية ترمز إلى طفولة سميحة المغدورة، "فشجرة الليمون صديقتها منذ أيام الطفولة وهي تزداد جمالا حين يقبل الشتاء(..) وكان صوت الفأس يدفع سميحة إلى أن تحسّ بأنها تفقد طفولتها شيئا فشيئا"[3]. بهذا يصبح حدث قلع شجرة الليمون صورة موازية لإجتثاب طفولة "سميحة" من جذورها.

---

[1] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص207

[2] وجه القمر(دمشق الحرائق)، ص ص97-102

[3] نفسه، ص ص97-98-99

إن هذه القصة القصيرة قائمة على أزواج يسعى الراوي جاهدا إلى طمسها عن طريق بتر سرد الواقع العينيّ والاِنغماس في التذكّر وأحلام اليقظة، وقطع صوت الداخل وفسح المجال لصوت المعتوه الآتي من الخارج، وتكاد حقائق الأشياء تغرق في ضبابية وتعتيم لا ينتهيان إلا حين تفصح الكنايات عن بعض معالمها، فيتوازى صوت المعتوه مع أصوات الرغبات المكبوتة التي تضجّ في نفس"سميحة"، إذ أن الراوي قد إنتهج أسلوب التلميح والإيماء حتى يرمّز دوالّه ويسمها بسمة الغموض الذي يعدّ أخصّ خصائص الشعرية.

جاءت القصة راشحة بالمقابلات والتوازيات الماضي/الحاضر، الداخل/الخارج، الحلم/الواقع، الطفولة/الاِغتصاب، الأستكانة إلى الحلم/الهروب منه، اللذة/الألم... فمشهد الرجل الغامض الذي يتسرب إلى أحلام "سميحة" ليس إلا الموازي الكنائي لذلك الرجل الذي إعترضها ذات مساء وجرّها عنوة إلى المنزل المهجور، غير أن هذه اللحظة التي تحضر في ذهن الشخصية تعبّر عن تمزّق حادّ بين لذة إكتشاف الجسد وفظاعة الاِغتصاب، فهذا الماضي الذي نتلذذ بأستعادته سرعان ما يكشف عن ذكريات مريرة "ورمقت سميحة الرجل الكهل بلهفة فقد عاد إليها بعد إنتظار مديد. ورغبت في أن تهرع نحوه، وتلقي رأسها على صدره، ولكنها سمعته يقول لها سأقتلك إذا صرخت"[1].

تتأسس شعرية هذه القصة القصيرة، إضافة إلى ما ذكرنا، عبر العدول المستمرّ والمراوحة بين مختلف العوالم، فمن عالم الداخل إلى عالم الخارج، ومن الحلم إلى الحقيقة العينية، ومن الرغبة إلى التّسامي يتنقل بنا السارد في حركة إرتدادية، إذ تحضر هذه المناخات المختلفة

---

[1] وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص101

حضورا متواليا لكأنها صور أو إلماعات تبرق أمام عيني المتلقي، ففي كل مرة نتصور أننا تركنا عالما من العوالم إلى غير رجعة ينبثق من جديد مستعيدا بريقه وحضوره وتوهجه.

هذا التعاود والاِنزياح المستمر أكسبا الأقصوصة شعرية قائمة على تكثيف الصور بإكسابها ثراء وتركيزا في كل مرة، فالحلم الذي يحضر في البداية على شاكلة تذكّر للماضي، إذ تستعيد "سميحة" فترة زواجها وطلاقها وعودتها إلى البيت مخذولة "فقد كانت سميحة في تلك اللحظة مجرد اِمرأة طلقها زوجها منذ أشهر (...) وعندما كان عمرها عشر سنوات صفعها والدها بقسوة لأنه شاهد ثوبها منحسرا على فخذيها(...) وعادت سميحة إلى بيت أهلها لتعيش مخذولة تساعد أمها في أعمال البيت ثم تبدد بقية ساعات النهار جالسة قرب النافذة تراقب عابري الزقاق "[1].

يقدم لنا هذا الاِسترجاع صورة موجزة عن شخصية "سميحة"، لكن عودة الراوي إليه تنزاح به عن طابعه الإخباري لتكسبه طابعا تأمّليا وجدانيا إذ يُقحم فيه معطى جديدا يتمثل في شخصية الرجل الغامض الذي يتسلل إلى أحلام "سميحة". يكشف الراوي تدريجيا علاقة هذا الرجل الغامض بتذكّر الشخصية حادثة الاِغتصاب أثناء الطفولة، و"أخذت سميحة تلهث بسعادة يخالطها بعض الخوف، وأبصرت بغتة الرجل الذي اِعتاد أن يقتحم أحلامها في الليل. وكان رجلا طويل القامة، عاريا تماما، وجلده مغطّى بطبقة كثيفة من الشعر الأسود الخشن. ولكم تاقت إلى أن تلمسه غير أنها لم تستطع التحرّك"[2]، إلا أن الراوي يدأب

[1] وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص ص 98

[2] نفسه، ص ص 99-100

على قطع الأحلام حين يرتد إلى الواقع في إنزياحات مستمرة تواترت في ثنايا القصة القصيرة إذ يقول "وكانت الفأس مازالت تضرب بحقد جذع شجرة الليمون"[1]، قبل أن يعود إلى إستئناف حلم "سميحة" لكأن الواقع حين يتوسط الحلم والتذكّر فيبتره، إنما يمارس سلطته وهيمنته، لكن جذوة النفس لا تنطفئ وتظل بواباتها مفتوحة دائما على أفق الطفولة والماضي، كأن هذه القصة القصيرة قد شُكّلت من إنزياحات دائمة تمنحها حركية داخلية من النفس إلى العالم ومن الداخل إلى الخارج ومن الوصل إلى الفصل.

تكتسب "وجه القمر" شعريتها كذلك من لازمة صوتية تتكرر في ثناياها بأستمرار وتتراوح بين الرتابة والتوتر الحاد, بين الكتمان والإفصاح مما جعلها أشبه بنشيد يتردد صداه خلل الأقصوصة فيمنحها غنائية خاصة ونغمية موحية تتأتّى مرة من إيقاع الفأس ومرة من صرخات المعتوه وأخرى من أعماق "سميحة"، إذ "كانت فأس الحطاب تهوي برتابة على جذع شجرة الليمون (...) تتصاعد بين الفينة والفينة صرخات شابّ معتوه وتمتزج بأصوات الفأس (...) وتعالت صرخات المعتوه وتناهت إلى مسمع سميحة متقطعة خشنة (...) وعادت صرخات المعتوه تتعالى كأنها بكاء شجرة الليمون (...) وكانت الفأس في تلك الهنيهات مازالت تجرح بحدها جذع شجرة الليمون (...) وسمعت سميحة صيحة حادّة غريبة (...) وأرادت الصراخ مستغيثة قبل أن تختنق (...) وكانت الفأس مازالت تضرب بحدّة جذع شجرة الليمون، واِشتد صراخ المعتوه (...) وتصاعد مجددا صراخ المعتوه وحاولت سميحة المستلقية على الأريكة تجاهله غير أن الصراخ إستمر

[1] وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص100

يتعاظم ويزداد ضراوة"[1]. إن هذا الصوت قد تحول إلى لازمة إيقاعية تتردد في أرجاء النص بل إنه يلقى صدى في نفس الشخصية (سميحة) رغم محاولاتها تجاهله، لقد ظل الصوت خارجا عن دائرة الترويض يذكر "سميحة" برغباتها الداخلية التي لا يمكن إيقافها، فهي تطفو على السطح كلما حاولت كبتها، يفضحها صوت الفأس الذي يعلن القطيعة مع الطفولة وصوت المعتوه الذي يحرك في "سميحة" أنوثتها المهدورة.

لقد غدا نداء الجسد موسيقى "وجه القمر" وإيقاعها الملحّ المتكرر حتى أصاب الشخصية في عمقها وقررت الخروج من دائرة الخوف وإستعادة الإحساس بالجسد وإكتشافه من جديد عن طريق إستبدال فني لصورة الكهل المغتصِب بصورة المعتوه "وحدقت إلى المعتوه الذي كان يتمرغ على الأرض محركا ذراعيه ورجليه، وأحست أن الرجل الكهل رحل، وهو يحتضر في مكان ناء، وتمنت لو يتحول المعتوه طوفانا من المدى يجتاح جسدها ممزقا لحمها على مهل ثم يتركها وجها لوجه مع الرعب الهرم"[2].

إن هذا النزوع إلى الإشباع ناتج عن هذا المثير الإيقاعي الخارجي الذي يحرك في الشخصية رغباتها ويحررها من رقابة "الأنا الأعلى" الذي يمثله الأب والعرف والقوانين وبصمات الماضي (حدث الإغتصاب)... أما وقد ولّت الطفولة وأقتلِعت شجرة الليمون وأصبح الكهل في حالة إحتضار يطيب لسميحة الآن "التخيل الإستيهامي" من خلال أحلام يقظة تجدد اللعب بالمنسي الذي كان مخيفا مرعبا وتحوّل إلى صرخة داخلية لا يمكن كبتها "وعادت سميحة إلى التمدد على

---

[1] وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص97-101

[2] نفسه، ص102

الأريكة، وأطبقت جفنيها ستكون ذات يوم وحيدة في البيت، وستغري المعتوه بالدخول، وستتعرى من ثيابها دون خجل، وستعطي نهدها لفم المعتوه، وستضحك ثملة حين يحاول قضم حلمته"[1].

تمكن "زكريا تامر" بفضل الحلم من الإنفتاح على مناخ التكثيف والإيحاء مما عزز سمة الشعرية في هذه الأقصوصة وجعلها ضربا من اللعب والمراوحة اللذيذة بين الشعور واللاشعور، بين القمع والرغبة... إن اللعب في الحياة مصدر متعة وتلذذ يتسم بالعفوية والتلقائية، بينما هو في الأدب "لعبة محضّرة: كل ما يعتبر جديا في إبداعه، يتطلب المزيد من الجهد لأن صياغته تبدو معقدة (ولكن) بدون اِلتزام كل إنسان، وبدون تطبيق ذكائه وثقافته وأيضا بدون "حبة الجنون" التي تجعل من الفنان طفلا كبيرا أو منحرفا (Pervers) وغير هجومي، ليس ثمة سحر ممكن"[2].

إذا نظرنا إلى الكناية في أقصوصات "تامر" جميعا نلفى حضورها اللافت في مواضع كثيرة، إذ يتوسل المؤلف بها موحيا بالواقع، فالسيف مثلا في أقصوصة "الإستغاثة و"الشنفرى" (دمشق الحرائق) رمز دال على بطولة بالية تحضر في ثنايا الأقصوصة مجردة من كل دلالة، مما يجعلها تكنّي على التراث في شكل من أشكاله النكوصية التي يقدمها الراوي في قالب ساخر يدل على صورة الماضي المعطلة في بعض الأذهان التي ترتد إليها هروبا من الواقع وإمعانا في الهزيمة فـ"السيف الآن يُكتفى بتعليقه على جدران الغرفة كتحفة أثرية

---

[1] وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص102

[2] جان بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص42

ولا أحد يستخدمه كسلاح سوى ضعاف العقول"[1]. كما يستدعي "زكريا تامر" صورة الأب ليرمز من خلالها إلى القيم البالية والثبات والجهل والخوف فيكون قتله أو التحريض على ذلك ضربا من التحرر والانعتاق حتى كأنه عبء ثقيل يُرجى التخلص منه[*].

لقد تبينا من خلال ما سبق أن شعرية القصة القصيرة تستمد من كيفية النظم الكنائي ومن كيفيات أخرى متعددة تتعلق بالأسلوب وبناء الجملة وتردد الأصوات وصنوف الإيقاع المختلفة، وشعرية القصة القصيرة أوسع من أن تحدّ بآلية او مثال، لذلك فإن تجويد النظر فيها وإمعان التبصّر في كفاءاتها الفذة داخل أقصوصة "زكريا تامر" قادنا إلى تبين قيمة الأحلام و ما تنطوي عليه من تكثيف وتركيز في تحقيق ملمح آخر من ملامح الشعرية. ولعل دراسة الشعرية ضمن آلية التماثل أن تقودنا إلى مزيد إستيضاح هذا المبحث و تبين خصوصياته.

-آلية التماثل

يعرف "جون كوهين" الإستعارة قائلا إنها "إنتقال من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، إنتقال يتحقق بفضل إستدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في المستوى الثاني"[2]، أي إنها تمثل بجلاء ميزة الإيحاء فيكون دور اللغة بهذا محوريا في تأسيس العدول من المعنى الأول إلى المعنى الثاني فـ"هي

[1] الإستغاثة (دمشق الحرائق)، ص144

[*] أقصوصة العائلة (دمشق الحرائق)، ص ص 251-253/ ما حدث في المدينة التي كانت نائمة (النمور في اليوم العاشر)، ص ص 64-66

[2] جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص206

التي تحرّف الموجودات وتدعونا إلى تنزيلها في منظور جديد يحدثه المقام النصي"[1].

يسعى الراوي في أقصوصة " الشرطي والحصان" (الرعد) إلى الإيحاء بالحكاية المثلية منذ العتبة الأولى التي تنزّل الحيوان في أفق القصّ بل إنها تصوّر أحاسيسه وتمنحه سمة الإدراك والتفكير"كان الحصان حانقا دونما سبب (...) فقال الحصان في نفسه أنا لا أعرفه (الطفل) وسأرفسه إذا دنا مني (...) فقال الحصان لنفسه متذمرا: العدالة مفقودة "[2].

يتحقق الانزياح حين يتمرد الحصان بعد أن شعر بالضيم الذي لحق به وصاحبه، ويعمد إلى دهس الشرطي وقتله، مما يدفع القاضي (العادل) إلى إدانته "ووقف الحصان مبتهجا لأنه قبل وصوله إلى الساحة، اِجتاز شوارع عريضة كان يُمنع من السّير فيها من قبل ولكن بهجته لم تدم طويلا إذ تدلى بعد حين مشنوقا"[3].

تكشف لنا جملة النهاية مصير الحصان وهو نفس المصير الذي يلقاه الإنسان حين تسوّل له نفسه تحدي القانون الصارم الذي لا يقبل اِجتهادا ولا تحريفا، فقد حضرت حكاية الحصان للتحريض على الواقع وتمثيله تمثيلا اِستعاريا لا يكرس موضوع مرجعه بقدر ما يسعى إلى نسفه والتمرّد عليه مثلما تمرّد الحصان على سلطة القانون، فعملية الشنق تدعونا إلى إعادة قراءة النص لا بأعتباره يقيم علاقة جوار بين

---

[1] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص209

[2] الشرطي والحصان (الرعد)، ص75-76

[3] نفسه، ص79

عالمين بل بأعتباره ينزّل الموجودات تنزيلا جديدا من خلال الإستعارة التي يحدثها المقام النصي.

هذه الأقصوصة حافلة بالإستعارات في ثناياها إذ يعمد الراوي في مواضع كثيرة إلى العدول بصوره من معنى إلى معنى ويظهر ذلك مثلا في تشخيصه للقانون " إنما تخيل القانون مخلوقا ضخما له آلاف الأيدي، القانون يأمر الشرطي فيطيع الشرطي"[1].

إن شعرية القصة القصير المتحققة عبر قناة الإستعارة ظاهرة لافته عند" زكريا تامر" إذ يعمد المؤلف إلى إستدعاء التاريخ أو الشخصيات التاريخية مثل"عمرالخيام" و"طارق بن زياد" و"الشنفرى"... ويعدل بها من سياق المطابقة إلى الإيحاء وينزّلها في رحاب وضع ينشئه مقام الخطاب الأقصوصي، فتفقد صورتها الأولى لتتبوأ موضع صورة جديدة. في أقصوصة "الشنفرى" (دمشق الحرائق) تفقد شخصية "الشنفرى" كل مقوماتها المرجعية التاريخية وتستقر في محلّ من فقد كل خصائصه، يستحيل الصعلوك المتمرّد على قوانين القبيلة قطة تموء، ويقول الرآوي "ألفى الشنفرى نفسه يدبّ على أربع ويجابه القطة (....) وتطلع إلى وجهه، فإذا الدم ينزف من جرحين صغيرين فلم يحاول مسحه إنما قطب جبينه ثم ما لبث أن إبتسم، وهمس "نياو نياو نياو" وتحول صوته صراخا فضّا، فالسيف بيع قبل سنين دون أن يتلطخ نصله بدماء مئة رجل"[2]. إن الإستعارة في هذه الأقصوصة تكشف لامنطقية الواقع الذي عبث بكل الحدود، فأصبح كل

[1] الشرطي والحصان (الرعد)، ص 78

[2] الشنفرى (دمشق الحرائق)، ص 173

شيء ممكنا، وصار التدجين سهلا وأضحى بالإمكان جعل الأشياء والشخصيات تنحرف إنحرافا تاما عن معانيها ومواضعها.

لقد غدت القصة التامرية من خلال هذه الأمثلة تبدع إستعاراتها إبداعا يجعل المتخيل السردي فيها أكثر دلالة على تعقيد الواقع من الواقع ذاته، لأن القصة عند هذا القاص السوري لا تسعى إلى مشابهة الواقع فقط بل تعيد بناءه بناء شعريا موحيا من خلال أساليب بلاغية متنوعة، لعل أهمها الإستعارة، ففي أقصوصة "النمور في اليوم العاشر"[1] يمارس الراوي لعبة الإيهام حين يضعنا من البداية وسط عالم الحكاية المثلية، فظاهر الأمر يقوم على التدرّج في ترويض نمر شرس متعجرف يقبع في قفص، وتمعن القصة في المراوغة حين تمنح هذا النمر صفة التفكير والكلام والعناد فتتشرد عن واقعيتها -وهي سمتها الملازمة- لتلج عالم الخرافة من أبوابه الواسعة، ويتتابع الترويض يوما فيوما ومرحلة فمرحلة وتتحطم إرادة النمر تدريجيا عندما يمارس عليه مروضه تجويعا فضّا وإبتزازا شرسا فيتحول العناد خضوعا وإستسلاما ويتدرج كل شيء نحو لحظة النهاية التي يقول عنها "صبرى حافظ" إنها النقطة التي تتجمع فيها كل العناصر البنائية، والتي تكتسب بها مبررات وجودها ومعناها ووظيفتها. فإذا كان للأقصوصة محور فهو نهايتها، حتى لو كانت هذه النهاية هي الجزء الظاهر من محور مدفون في ثنايا العمل الأقصوصي كله".[2]

من سمات لحظة النهاية التركيز والحسم، تتحقق فيها شعرية الأقصوصة بصورة جلية وهذا ما يظهر في نهاية أقصوصتنا "وفي

---

[1] النمور في اليوم العاشر (النمور في اليوم العاشر)، ص ص 54-58

[2] صبري حافظ: الخصائص البنائية، ص 24

اليوم العاشر، إختفى المروّض وتلاميذه والنمر والقفص، فصار النمر مواطنا والقفص مدينة"[1]، فلم تعد الأقصوصة قائمة على تواز بين عالمين متشابهين، بل ينحرف الوضع الأول عن مساره وتنزّل الموجودات صلب وضع جديد، وتتعزّز سمة شعرية الأقصوصة إذا ما عدنا إلى البداية القائمة على إستعارة يتأسس وفقها الملفوظ "رحلت الغابات بعيدا عن النمر السجين في قفص ولكنه لم يستطع نسيانها"[4].

لا تقف شعرية البداية والنهاية عند حدود هذا المثال فحسب، بل هي ظاهرة ملازمة للأقصوصة التامرية التي تتوسل في أغلب الحالات بالإيحاء والتكثيف فتصوغ عباراتها صياغة فنية منتقاة تكسبها جمالية وتأثيرا بالغين، نستدل عليهما ببعض الأمثلة:

---

[1] النمور في اليوم العاشر (النمور في اليوم العاشر)، ص 58

[4] نفسه، 54

الأقصوصة	البداية	النهاية
البستان (دمشق الحرائق)	كانت سميحة في الأيام القديمة سمكة تحيا في البحار ثم تحولت فيما بعد قطرة ماء في غيمة (ص 11)	فسارع إلى إغماض عينيه خاضعا لرعب بارد مرتجف (...) وكانت الشمس في تلك اللحظة حمراء تجنح للأفول فالليل الأسود آت. ص ص 16-17
التراب لنا وللطيور السماء (دمشق الحرائق)	حكي عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان سيفا أرغم على العيش سجينا في غمده وكانت طفلة تثقل الأصفاد خطوتها، وكان ياسمينها ينبت خفية في المقابر مرتديا أكثر الثياب حلكة. ص 53	وحوّلوا (الأعداء) البيوت والناس والأزقة أطلالا غير أن الياسمين نبت بعدئذ في الرماد شمسا بيضاء. ص. ص 57-58
خضراء (الرعد)	وقفت المرأة في الحديقة يطل عليها من الأعالي قمر من حجر أصفر.وكانت قدماها اللتان تطآن التراب عاريتين. وتناهى إلى سمعها غناء خشن ناء، فأحنت رأسها بأنكسار. وكان الخوف في تلك اللحظة طيرا أبيض مذبوح العنق. ص 109	وتوالت ضرباته (الرجل) حتى سقطت الشجرة على الأرض ميتة. ص 110.

لقد تبين لنا من خلال دراسة الأقصوصات أن شعريتها ليست هبة النظم والتركيب فقط إنما هي هبة الإيقاع وتداخل الأصوات وتعاودها، كما أنها تتأتى من قصر الجمل ونزوعها إلى الإيحاء، ومن العدول المستمر والصور البلاغية التي تتخلل سرد الأحداث ولعل "زكريا تامر"قد أحسن توظيف هذه العناصر جميعها، فأبتدع من خلالها إستعارات بارعة بغية ترميز الواقع والسعي إلى بلوغ أغوار الأزمة فيه وراوح بين المُشاكل والمُفارق وبين الواقع المعيش ورغبات النفس وتقلباتها الثاوية في أعماق الشخصيات. لقد بعث القاص في الموجودات حركة وألبسها لبوس العواطف وجعلها تتفاعل مع الشخصيات وتكتسي بالصور الرمزية الدالة فتشرّبت القصة روح الشعر وتمثلتها وصاغتها صياغة خاصة دفعت "عبد الرزاق عيد" إلى القول "يعد زكريا رائدا في تمثله لتجربة الشعر الحديث الذي قام بالإنتهاك المنظّم ذاته على مستوى اللغة والصورة والواقع"[1].

شعرية القصة القصيرة عند "زكريا تامر" أمر لا يختلف فيه النقاد، رغم أن أيّا منهم لم يول هذه الميزة الهامة ما تستحق من درس وتمحيص وتدبر لكشف آلياتها وإبراز طرق صياغتها، لقد وشّى هذا القاص "الواقع الإنساني بالرمز وحفلت لوحاته بالألوان، غيّر من صورة هذا الواقع لتصبح أكثر تعبيرا من الواقع"[2]*

---

[1] عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تام، ص7

[2] محسن يوسف: زكريا تامر... أشواق إلى الوطن جديد، ص60

* يعرض محسن يوسف مجموعة من الآراء التي ذهبت هذا المذهب. اُنظر مقاله الوارد في مجلة الموقف الأدبي، ع106-107، مارس – افريل1980 إتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص ص59-77

حاولنا قدر جهدنا في هذا الموضع من الدراسة تعميق النظر في شعرية القصة القصيرة عموما متوسلين بما وصل إليه الباحثان "محمد القاضي" أولا و"أحمد السماوي" ثانيا في تبيان خصائص هذا المبحث، أما في ما يخص مدونتنا فقد عملنا على إستنطاق النصوص القصصية وتبيّن مظاهر شعريتها متوقفين عند خصوصية القصة التامرية وما تنضح به من إيحاء وغموض وتكثيف يعزز هذه السمة فيها ويوسّع مفهومها وأدوات إجرائها لتشمل كل مقوّمات القص وتبتدع في رحاب الشعرية صنوفا وألوانا مثيرة للعواطف الإنسانية ومؤصّلة للسؤال والحيرة في ظل واقع لا يُدرك إلا في صورته الرمزية الإستعارية ولا يقع إستيعابه إلا من خلال مفارقاته الحادة وسعي القصة التامرية إلى وسمه بسمة الإدهاش والتعجيب، و"يبدو أن ذلك الإلتقاء القصصي بالشعر، أدى إلى سهولة إستيعاب القصة القصيرة لأساليب الرمز - أكثر من الأشكال النثرية الأخرى- وبطاقات الشعر إكتسبت القصة القصيرة عمق المجاز، كما إهتمت بإيحاء الكلمة، وهي بتناولها الأحداث من زاوية خاصة تسعى إلى تفجير أقصى طاقاته فأدى ذلك إلى توخي الحدث الدال أو الحادثة الرمزية"[1] وإنتهاك الحدود والعوالم وبناء المفارقات المتنوعة التي تجعل العالم القصصي شبكة من العلاقات المتداخلة تتأسس قراءتها تداولا بين إبداعها وتلقيها.

---

[1] فاطمة الزهراء: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1984، ص31

2- اِنتهاك العوالم في القصة التامرية

2-1- في ماهية المفارقة

إن مصطلح "المفارقة" من الناحية التاريخية متجذر في التفكير الإنساني منذ أحقاب، فهي ليست أسلوبا بلاغيا مستحدثا إذ تؤكد الناقدة "سامية محرز" أن المصطلح يعود في اِستخدامه إلى "جمهورية أفلاطون" حيث يستخدم أحد ضحايا سقراط كلمة (Eironeia) ليصف أسلوب سقراط في المناقشة- وفيما يبدو- كان يعني بهذه الكلمة نبرة أو طريقة في الحديث لأُستدراج المخاطب"[1]، غير أن اِستخدام المفارقة في شتى ميادين الأدب جعلها تكتسب بفعل التراكم والنزوع إلى التجديد الفنّي معاني أخرى فقد غدت وسيلة للإيحاء بالمعنى دون لفظه [عمادها] التناقض بين المظهر والحقيقة"[2].

تقودنا هذه التعريفات الأولية إلى اِستنتاجين هامين:

1 - اِعتماد المفارقة على الإيهام بمعنى لا تريده في سبيل تحقيق معنى آخر هو الجوهر والمقصد.

2- المفارقة تدفع المتلقي إلى التفكير حتى يدرك مقاصد المبدع وهي من هذه الجهة "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ و تدعوه

---

[1] سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، مجلة البلاغة المقارنة "ألف"، ص35 نقلا عن: D.C.MUECKE : « Irony », in the Critical Idiom. Ed.Jump(London :Methoem),1976,p80

[2] نفسه، ص 35

إلى رفضه بمعناه الحرفي, وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد"[1].

تنطوي المفارقة إذن على شيء من الغموض والإيهام والمراوغة مما يجعل وظيفتها تنحرف من المطابقة إلى الإيحاء ومن الإظهار إلى الإضمار، مما يجعلها ترتقي من كونها أسلوبا فنيا إلى درجة إبراز الموقف من الوجود برمته، بغية فهمه وتأويل تعقيداته الفجة "فقد أصبحت الأحداث تتعارض مع المنطق وأصبح الواقع مليئا بالتناقضات والمفارقات التي يصعب على الإنسان فهمها أو تفسيرها تفسيرا منطقيا، ولولا وجود المفارقة كأداة أدبية كما يقول "ميك" (Muecke) لما إستطاع الإنسان معايشة واقعه وتقبل فكرة أن الكون لم يخلق من أجله بالذات"[2].

في نفس الوقت الذي يشعر فيه الإنسان بغربته وتلاشيه في عالم متسارع الحركة في ما يشبه الجنون، عليه أن يدرك هذا العالم من خلال توازنات جديدة تخرق حدود المنطق والمعقول عبر نشاط يعيد ترتيب العلاقة حتى لا يكون هو نفسه ضحية هذه المفارقات، وهذا ما يقتضي عند المبدع وعيا مغايرا "بالتناقضات التي تحيط به وتحويله هذه التناقضات إلى طاقة فنية فعالة من خلال، إتخاذه المفارقة موقفا"[3]، حتى تتحول إلى وسيلة إدانة للواقع وكشف لعوراته ومظاهر الحيف والظلم فيه, فهي بهذا إعادة تشكيل وبناء للمرجع وفق كفاءات التخييل التي تضع للمفارقة إطارها المناسب في النص الأدبي فتغدو ضربا من

---

[1] نبيلة إبراهيم : فن القصّ في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، القاهرة– مصر، (د.ت) ص 198

[2] سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، ص 35

[3] نفسه، ص 35

الإنشاء المبطّن الذي لا يصرح بمعانيه بل يوهم بنقائضها، ويسعى إلى التمويه والتورية دون أن يقع في التعتيم الكلي، إذ لا بد أن يحتفظ تشكيل الخطاب بعلامات خفية تساعد على إدراك المقاصد وتفرض على القارئ التأمل والمراجعة. إن المفارقة جدل خلاق بين إبداع موح وفكر متيقّظ، تسعى إلى تحريك النشاط العقلي وخلق المؤثرات الوجدانية المناسبة في نفس المتلقي حتى يكشف الحجب ويصل إلى لب المقاصد ويتسلل إلى عالم الإبداع من أبوابه المواربة.

تذهب "سيزا قاسم" إلى أن "المفارقة لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا، تستخدم لقتل العاطفية المفرطة وللقضاء على المظهر الزائف ولفضح التضخيم الفكري"[1]، هذا صحيح تماما ولكن ألا تخلق المفارقة عينها، وفي نفس الوقت، نوعا من التعاطف مع ضحية المفارقة (الشخصية أو المجتمع)، إذ يجد القارئ نفسه وقد أدرك تناقض الأبعاد وتداخل السبل مندرجا في سياق هذه المفارقة متأثرا بوقعها وتأثيراتها مما يحرك فيه بعدين متلازمين العقل والعاطفة، فجوهر المفارقة في رأينا يكمن في سعي الأدب إلى التكثيف حتى تستثار الأحاسيس وآليات الإدراك العقلي معا إذ "تكون (المفارقة) سلاحا للهجوم الساخر وقد تكون أشبه بستار رقيق يكشف عما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبته رأسا على عقب. وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات

[1] سيزا قاسم: المفارقة في القصّ العربي المعاصر، مجلة فصول ع 68، شتاء– ربيع 2006، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ص 106

تثير الضحك"[1]، غير أن هذا الضحك لا يخلو من شعور بالمرارة إزاء ما يجري, ودهشة من إنقلاب الموازين دأبا مطردا، فتكون إدانة الواقع والتحريض عليه مما تسعى إليه المفارقة وتعمل على تأسيس أشكاله "ومن جانب آخر تمثل المفارقة موقفا من التراث الحضاري حين تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله"[2].

ترى "سامية محرز" - في مستوى أنواع المفارقات- أنه "يمكننا تمييز نوعين من المفارقة متعارف عليهما في النقد الأدبي. وأولهما المفارقة اللفظية (Verbal Irony) وثانيهما مفارقة الموقف (Situtionnal Irony)، والنوع الأول يتحقق في النص الأدبي على المستوى البلاغي ومستوى التعبير وأسلوب السرد والشكل الأدبي عامة. أما النوع الثاني فهو يعتمد أساسا على الأحداث ويتعرض لها على المستوى التاريخي والإيديولوجي ومن ثم تأتي أهمية الشخصية بالنسبة إلى مفارقة الموقف، تلك الشخصية التي هي ضحية المفارقة"[3]. غير أن هذا التعريف يطرح إشكاليات كثيرة منها صعوبة الفصل المعروفة بين اللغة بأعتبارها أسلوبا أو طريقة في القول وبين تمظهراتها المختلفة التي تتجلى في الإطار ببعديه الزماني والمكاني وفي الشخصية والوضع الذي تستقر عليه، ثم أليس النوع الأول أي المفارقة اللفظية هو أول

---

[1] نبيلة إبراهيم: فن القصّ في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، القاهرة–مصر، (د.ت)، ص 198

[2] سيزا قاسم: المفارقة في القصّ العربي المعاصر، فصول، ع68، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة– مصر، شتاء– ربيع2006، ص 106

[3] سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس واميل حبيبي، مجلة البلاغة المقارنة "ألف"، ع4، القاهرة–مصر، ربيع 1984، ص 36

المستويات التي يجب إدراكها لنجد أنفسنا صلب النوع الثاني وهو مفارقة الموقف، فلا يمكن في رأينا التمييز بين المستويين إلا إذا اِعتبرنا التقسيم داخلا في باب التحوّط الإجرائي والفصل المنهجي.

لا بد -إضافة إلى ما ذكر- من الوقوف عند مفهوم ضحية المفارقة إذ تعرفها "سامية محرز" إستنادا إلى "ميك" (Muecke) قائلة: "ضحية المفارقة (Victim of Irony) تشبه إلى حد كبير مفهوم الشخصية الإغريقية في الأدب "الفارماكوس" (كبش الفداء) "Pharmacos"، وهي شخصية في حدّ ذاتها تجمع بين التناقضات (...) [الفارماكوس ليس بريئا أو مذنبا فهو بريء بمعنى أن ما حدث له أكثر مما يستحق ولكنه مذنب بمعنى أنه جزء من هذا المجتمع المذنب"][1].

إن هذا المهاد النظري سيساعدنا دون شك في دراسة القصة القصيرة عند "زكريا تامر" التي يعد حضور المفارقة فيها حضورا لافتا مدعاة لتبين مستويات حضورها ودورها في تحقيق مقروئية النصوص القصصية وكشف دلالاتها.

[1] سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، ص 36، الجزء الثاني من الشاهد [ ] إستندت فيه الناقدة إلى:

Northrop Freye: Anatomy of criticism (Princeton Univ.press, 1957). P.14

2-2- المفارقة في القصة التامرية

- مستويات الحضور وأبعاده

- في تشكيل الإطار

لقد سبق لنا الوقوف عند بعدي الزمان والمكان في القسم الأول من عملنا لذلك ستكون العودة إليهما من باب إستخلاص مظاهر المفارقة وتجلياتها في هذين المستويين:

يخضع تشكيل الزمان عند "زكريا تامر" في أحيان كثيرة إلى ثنائية الطمس والإظهار والمراوحة بين التعيين واللاتعيين والمرجعي والمفارق ففي أقصوصة "الإغتيال (النمور في اليوم العاشر) نلفي إشارتين زمنيتين إحداهما ترتاد بنا مناخ الأساطير القديمة إذ يطول الزمن ولا يخضع لمقاييسنا المتعارفة "إستمر نومي يوما أو سنة أو مائة سنة"[1]، أما الثانية فترد في آخر الأقصوصة إذ يقول الراوي "ولما جاء الليل، عانقتني بحنان أخت وقبلت خدي"[2]، فهذا العبث بضوابط الزمن لا يتوقف عند حدود الإشارتين الزمنيتين بل يتجاوز ذلك إلى حدود دمج المعقول باللامعقول وتستحيل الحبيبة ميتة قاتلُها الراوي ويصبح نومه الذي لا يدري كم إستمر دلالة واضحة على إدانته.

إن المفارقات الزمنية متنوعة في قصص "زكريا تامر" ففي أقصوصة "الذي أحرق السفن" (الرعد) يتصرف الراوي في الزمن

---

[1] الإغتيال (النمور في اليوم العاشر)، ص ص 117-118

[2] نفسه، ص 119

الذي تحدّده المرجعية الدينية ويعينه المنطق المألوف، فيحرّف قصّة الخلق كما وردت في "سفر التكوين" فيضيف للأسبوع يوما ثامنا:

" في اليوم الأول خُلق الجوع

في اليوم الثاني خُلقت الموسيقى

في اليوم الثالث خُلقت الكتب والقطط

في اليوم الرابع خُلقت السجائر

في اليوم الخامس خُلقت المقاهي

في اليوم السادس خُلق الغضب

في اليوم السابع خُلقت العصافير وأعشابها المخبأة في الأشجار وفي اليوم الثامن خلق المحققون، فأنحدروا إلى المدن، وبرفقتهم رجال الشرطة والسجون والقيود الحديدية"[1].

يعلق "محمد كامل الخطيب" على هذه المفارقة قائلا: "إذا كان الله قد خلق العالم في ستة أيام، وفي اليوم السابع إستراح كما في سفر التكوين، فإن عالم زكريا تامر قد خلق في سبعة أيام وبعدها في اليوم الثامن أي خارج حدود الأسبوع تأتي قوة مفارقة خارج مقياس الزمن الأسبوعي لتقتل العالم"[2]، فهذه المفارقة الزمنية تتأسس على قاعدة خرق سنن الكون بغية إدانة القمع المتمثل في الشرطة والمحققين والسجون والقيود الحديدية، إذ يبدأ الزمن بالخلق وينتهي بالخراب والدمار فيتحول كل ما هو جميل في الكون إلى دائرة الإنطحان ويغرق الكون في هذا السلب المتواصل للحرية.

---

[1] الذي أحرق السفن (الرعد)، ص 24

[2] أورده عبد الرزاق عيد: العالم القصصي...، ص ص 78–79

يخرق "زكريا تامر" في أقصوصاته أعراف الزمن فتتداخل في نفس الشخصية العوالم فلا تدري إذا كانت تعيش زمن الواقع أم زمن الحلم، مثلما تكشف عن ذلك شخصية "أكرم الإسماعيل" في أقصوصة "الفندق" (النمور في اليوم العاشر) حين يتردّد بين اليقظة والحلم "وقال لنفسه: " لم أفعل ما فعلت. أنا الآن نائم. وما حدث مجرّد حلم مزعج"[1]. إن هذه اللحظة الفانتاستيكية* تتموضع في الحد الفاصل بين لحظتين، هي لحظة لا تدوم إلا زمن التردد بين وضعي العجيب والغريب** فهي متلاشية، يقول " تودوروف" (T.Todorov) موضحا هذا الأمر "التعريف الكلاسيكي للحاضر على سبيل المثال يصفه بأعتباره حدّا خالصا بين الماضي والمستقبل. إن المقارنة ليست مجانية فالعجيب يوافق ظاهرة مجهولة لم تُر مطلقا ولكنها آتية، العجيب يوافق زمن المستقبل وفي المقابل نرجع في الغريب غير القابل للتفسير إلى أفعال معروفة وإلى تجربة مسبقة وبهذا نرجعه إلى الماضي. أما بالنسبة إلى الفانتاستيكي في حدّ ذاته، فإن التردّد الذي يميّزه يجعله لا يستطيع بطبيعة الحال أن يتموضع إلا في الحاضر"[2]. وأقصوصة "الفندق" من هذه الجهة لا تحدّد لنفسها زمنا ثابتا بل تحافظ على تردّدها بين العوالم فتخِرق حدود المعقول وتعبث بأوصال الزمن تمزيقا وتقطيعا، مما يجعل القارئ والشخصية معا في حالة غير ثابتة متردّدين بين الماضي والحاضر والمستقبل.

---

[1] الفندق (النمور في اليوم العاشر)، 51

*الفانتاستيكي= fantastique

**العجيب Merveilleux / الغريب Etrange

[2] Tzvétan Todorov : Introduction à la littérature fantastique. Ed. Seuil, Paris, France 1970, p.p. 47-48

تقيم المفارقات الزمنية في أقصوصة تامر قنوات متفرعة مفتوحة على المرجع من جهة وعلى عوالم السحر والأسطورة والخرافة من جهة أخرى، لأنها تسعى إلى شحن الواقع بتكثيف فني يجعلنا نستعيده مرمّزا ملفوفا بأكفان من التعتيم والغموض، إن الزمن يحفّز فعل القراءة ويدفع المتلقي إلى الإفتتان بالعالم الممثل، ولكنه ما يلبث أن يكتشف فداحته وتناقضه، فمن شأن المفارقة دائما أن تعمّق الوعي بالتلاشي والضياع وحدّة الألم، فيرتدّ القارئ إلى نفسه حائرا متسائلا عن ماهية وجوده في عالم يكاد يفقد صورته ويستحيل مسخا لا سلطة فيه إلا لمنطق السلطة.

تعزّز هذه المفارقات نزوع القصّة القصيرة إلى الإيهام والتضليل والمراوغة فتتنزّل في زمن غير زمنها، زمن الخرافة والأسطورة والعوالم المفارقة، فتستحضره إستحضارا فنيا لتنفتح على العوالم المدهشة ولكنها لا تستقر في النهاية إلا في رحاب الواقع، ففي أقصوصة "أقبل اليوم السابع" (دمشق الحرائق)[1] تتكرر عبارة اليوم السابع في ثنايا الأقصوصة مما يستدعي إلى أذهاننا عالم السحر والخوارق إلا إن إشارات كثيرة (طرقات المدينة. المحطات. الشوارع. الاسطوانات...) تردنا إلى إطار أليف ندركه الإدراك كله.

إن المكان ليتشكل في أحيان كثيرة تشكيلا مفارقا ينأى عن عالم المرجع ويمعن في الإغراب والإدهاش، "وفي اليوم السابع بلغ مدينة حجرية المباني وكان ناسها جميعا من خشب. وكان الصيف من خشب، وكانت الجياد والرماح والمرايا من خشب. وكانت المحطات فارغة

[1] أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)، ص ص 39-44

مهجورة، والقطارات محطمة في أمكنة قصية"[1]. هذه المدينة الغريبة الغارقة في تخشبها تترك باب الواقع مواربا من خلال علامتين(المحطات/القطارات) رغم أنها تتنزل في عالم القدم من خلال علامتين (الجياد والرماح)، وتغرق في جمودها المحير فتتأسس المفارقة فيها من تعايش عالمين، عالم يشدها إلى زمن الماضي السحيق وعالم يشدها إلى زمن الحاضر، ويكون تحولها العجيب من القرار والثبات والموت إلى زمن الحركة والحياة خرقا لكل منطق فقد عاد الناس أحياء "يصخبون ويضحكون ويتبادلون الكلمات"[2].

يتراوح تحديد المكان بين مظهرين:

1-التعيين التام والدقيق (حارة مرجان/حارة السعدي/دمشق) فهو من هذه الجهة مُدرك إدراكا مرجعيا.

2-التعتيم والإغراق في الغرابة(غرفة لا نوافذ لها تغلق من الخارج، تستعيد في الصباح نافذتها)، (الفندق: النمور في اليوم العاشر)/ ونهر كثير المياه في جوف الأرض (الفريسة)، (النمور في اليوم العاشر) إذ يقول الراوي" وازداد حزني عندما تنبهت إلى أني في يوم تال لا بدّ عائد إلى جوف الأرض، وسأضطر آنذاك إلى العيش في الأماكن المظلمة القذرة حتى يتاح لي يوما رؤية الشمس في جذور شجرة أو وردة"[3]. لقد غدا المكان بتناقضاته الحادّة محدّدا لحالة التمزّق التي تعيشها الشخصية بين ألفة ضائعة وعداء ماثل، بين رغبة مدفونة وألم محيق.

---

[1] أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)، ص 40

[2] نفسه، ص 43

[3] الفريسة (النمور في اليوم العاشر)، ص 121

- في حدث النهاية

تتميز قصص "تامر" بالمفارقة الحادّة التي تقوم عليها نهاياتها إذ يعبث الحدث الأخير في أغلب الأحيان بكل منطق، فالقتل والشنق وقطع الرأس لم تعد أحداثا فاصلة بين عالمي الحياة والموت إذ أن كثيرا من الشخصيات تواصل حياتها بعد موتها، بل إنها تفعل في موتها ما كانت تفعله في الحياة، ففي أقصوصة "مغامرتي الأخيرة" (النمور في اليوم العاشر) يجد الراوي نفسه في القبر المظلم ولكنه يستحيل في عالم الأموات حيا يعقد الصفقات ويجهش بالبكاء "وبعد أيام زارني جرذ جائع وإتفقنا معا على أن يأكل ساقي اليمنى لقاء أن يحضر لي راديو ترانزيستور (...) وبعد أيام إبتدأت أفكر في صفقة ثانية أتخلى فيها عن ساقي اليسرى لقاء الحصول على تلفزيون صغير"[1].

إن هذه المفارقة تكشف لنا أن عالم الأموات لا يعدو أن يكون صورة مشفّرة لواقع الإستغلال والإبتزاز، أما في أقصوصة " آخر الرايات" (الرعد) فإن قطع رأس الراوي بعد إتهامه بمحاولة تسميم الرجل الغني لا يمنعه من مواصلة الحياة" فذبحني بحركة خاطفة وسقط رأسي على الأرض، فتألمت ونهضت واقفا (...) وعندما بلغت البيت، صاحت أمي: "أين رأسك؟" فلم أجب لأني كنت بلا لسان"[2].

هذا الحدث متكرر في أقصوصات "زكريا تامر" ففي أقصوصة "الكذب" (الرعد) يعمد التلاميذ إلى قطع رأس أحدهم ثم بادروا إلى إلصاقه في مكانه "ولكز أحدهم الصغير ذا العينين الزرقاوين والشعر

---

[1] مغامرتي الأخيرة (النمور في اليوم العاشر)، ص 134

[2] آخر الرايات (الرعد)، ص ص 105-106

الأشقر، فوثب على الفور واقفا، وصاح متسائلا بفضول: "هل كذب المعلم؟"[1]. الرأس عضو يناط بعهدته التفكير، إلا أنه صار معطّلا حتى أن قطعه لا يغيّر من واقع الحال شيئا، بل إنه يريح الإنسان من مغبّة التفكير في الحيف والزيف والكذب والخداع، فبمثل هذا الأسلوب الساخر سخرية سوداء يصوّر "زكريا تامر" الواقع الغارق في بشاعته وإنتهاكه الحرمات والمقدسات، والذي يطال ظلمه عالم الأحياء مثلما يطال عالم الأموات.

يجبر منطق السلطة اللاعقلاني الشخصية على الحياة (عمر الخيام/ طارق بن زياد...)، بل إن السلطة قد يفوتها شيء من حياة الشخصية، فتستحضرها من قبرها عنوة وتتدارك ما فاتها من قمع مثل "محمد المحمودي" ذاك الرجل الذي عاش حياة ساذجة وغادر دنياه في صمت ليدفن في قبر تحت المقهى، غير أنه يُستجلب قسرا ليصبح بأيدي جلاديه مخبرا.[2]

مزية "تامر" في كل هذا، إقتناص لحظات الحياة الأشدّ تعقيدا وبنائها بناء فنيا مفارقا يجعل كل شيء ممكن الحدوث والوقوع فيُشرّح بذلك التفاصيل، ويُشكّل منها قصته تشكيلا فنيا فريدا حتى يحقق من خلال لغته وصول الرسالة إلى المتلقي عن طريق اِبتعاث الحياة من الموت، والحركة من السكون اِبتعاثا تضطلع فيه لغة المفارقات بأسمى وظائفها "فلغة القصّ تطمح أساسا إلى التوصيل... لا توصيل حقائق علمية جامدة أو صورة واقعية هامدة، وإنما توصيل عالم حيّ متدفق

---

[1] الكذب (الرعد)، ص 121

[2] ملخص ما جرى لمحمد المحمودي، النمور في اليوم العاشر، ص ص 83-86

يتخلق عبر الكلمات التي تستعمل لقيمتها الدلالية بلا شك ولكنها تستعمل أيضا لقيمتها الموقفية"[1].

يكتسي حدث النهاية عند القاص السوري "زكريا تامر" أهمية بالغة، فأحداث من قبيل (هروب عمر المختار من المشنقة إلى القبر أو عودة مصطفى الشامي من القبر ليواجه السجن في الواقع...) أحداث تكتسي قيمة مأساوية بالغة تحضر في الأقصوصة لمنحها الإيحاء الضّروريّ والدلالة اللازمة التي تشعرالإنسان بفداحة التهميش الذي تجاوزه إلى تاريخه وقيمه ومبادئه حتى إن "وليد إخلاصي" رأى بعد اِستعراض نماذج من خواتيم "زكريا تامر" أنها تؤكد "قدرته الفنية في تلخيص الموقف العام للقصّة أو إطلاق الحكم الأخير على مجرياتها"[2].

- في أساليب السخرية

يتميز أسلوب "تامر" بالبناء الفني المحكم الذي يتوسل في أحيان كثيرة بالتضخيم والإشارات الساخرة التي عبرت عنها المفارقات المتعددة، والبناء الاِستعاري للواقع. لقد تجلت هذه السخرية التي لا تخلو من مرارة ونقد لاذع في العبارة الموحية واللعب بالكلمات ومدلولاتها، ويبرز ذلك في عدّة مواضع منها ما يذكره "تامر" في لوحة "وسام المنقذ" من أقصوصة "الأعداء" إذ يشير إشارة واضحة إلى هزيمة "حزيران 1967" التي بفضلها حصلت اللغة العربية على أرفع وسام" لمساهمتها في تحويل هزيمة حربية إلى نصر، فهي أسمت الحرب اِنسحابا وأسمت الاِنسحاب صمودا وأسمت الصمود بطولة وأسمت

---

[1] صبري حافظ: الخصائص البنائية، ص 31

[2] وليد إخلاصي: دقة الصائغ، ص 30

البطولة نصرا"[1]، فتحريف الدّال والعدول به إلى نقيض دلالته يخلق المفارقة ويكشف الزيف والخداع وما تعرّض له المواطن العربي من مغالطات وتمويه جعلت إكتشاف الحقيقة يؤدي إلى إحباط جماعي وفقدان ثقة في النفس.

لم تجانب "سيزا قاسم" الصّواب في قولها "نعتقد أن التحول الذي طرأ على الأدب بعامة في بداية الستينات قد تأكد بعد هزيمة 1967 وتفاقم بعد ذلك وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء الستينات هو المفارقة، فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات هذه الأعمال"[2]. يكشف توسل "تامر" بالأزواج التقابلية وتمييع دلالتها بوضوح عن هذا التناقض الذي أصبح سمة المجتمع الغالبة، ممّا فتح أبواب التشويه على مصراعيها، إذ يكشف حوار"يوسف العظمة" مع رئيس المخفر عن إمّحاء الحدود بين دلالات الملفوظات حتى تخدم غاية الرغبة في المغالطة، مغالطة وسيلتها اللغة التي غدت تضجّ بالتحريف والتزوير:

- "الإنسحاب سيحافظ على أرواح رجالنا (رئيس المخفر)
- "إذن أنت تقترح الهرب؟! (يوسف العظمة)
- "إني أقترح الإنسحاب لا الهرب"
- الإنسحاب والهرب أمر واحد لأن الوطن في حال الإنسحاب أو الهرب سيترك للعدوّ ليستولي عليه"[3].

---

[1] الأعداء،9– وسام المنقذ (النمور في اليوم العاشر)، ص 9

[2] سيزا قاسم: المفارقة في القصّ العربي المعاصر، ص 106

[3] الإستغاثة (دمشق الحرائق)، ص 147

عبثا يحاول "يوسف العظمة" تصحيح ما طرأ على الخطاب من مسخ، لكن رئيس المخفر يسعى إلى تكريس هذا الوضع، بل إنه يكتم صوت هذا المناضل حين يزجّ به في غرفة ضيقة معتبرا إياه معتوها يمثل وجوده خطرا على المجتمع برمّته.

لم يكن "زكريا تامر" محتاجا إلى التوسع في الوصف حتى يعبر عن السخرية من الواقع، بل كان يكتفي ببعض النعوت ليحدث المفارقة التي تبعث على الضحك المشوب بألم فظيع، فالنعت "عادلا" الذي يُسند إلى القاضي في آخر أقصوصة "الشرطي والحصان" (دمشق الحرائق) في قول الراوي "وكان القاضي عادلا، فسيق الحصان في فجر أحد الأيام إلى ساحة رئيسية (...) تدلّى بعد حين مشنوقا"[1] يبرز بجلاء التعارض بين سمة "العدل" والنتيجة المباشرة المنطقية التي تكشف عنها "فاء السببية" في قوله (فسيق)، فبمنطق العدالة يُدان الحصان الذي دافع عن حقه في المرور من الشوارع، فأيّ عدالة هذه التي لا تتقصّى الدوافع والأسباب وتحاكم الشخصيات دون تحقيق؟ إن حضور الصفة والفعل المناقض لها يعني عدم وجودها، مما يكسب اللغة إيحاء بالظلم الصارخ وسقوط المبادئ والقيم في مستنقع المصالح الضيقة وإستغلال القانون للإيهام والمراوغة والتضليل.

يعمد "زكريا" في بعض الأحيان إلى توريط شخصياته حتى تكشف تفاهة تفكيرها وتقدم نفسها للقارئ تقديما يبرز غرقها في الجهل والدوغمائية المقيتة، ففي أقصوصة "التراب لنا وللطيور السماء" يعرض العجوز إختراعه المتمثل في الطائرة القادرة على إهلاك الأعداء وحين إستفتى الملك الناس في ما يقترحه العجوز "بادر رجل ذو

---

[1] الشرطي والحصان (الرعد)، ص 79

لحية طويلة إلى الكلام فقال بصوت متهدّج: "كفر وإلحاد أن يقلد الإنسان ما خلق الله وأن يخالف مشيئته. الطير يطير لأن الله خلقه كي يطير ووهبه جناحين، أما الإنسان فيجب ألا يطير. السماوات للملائكة والطيور، والله خلق الإنسان ليمشي على الأرض ويجب أن يظل حتى يوم القيامة يمشي على الأرض ولو أراد الله أن يبلغ الإنسان السماوات لمنحه جناحين"[1]*.

إن هذا النكوص والارتداد إلى التفسيرات التوهّمية ينزعان عن الدين جوهره ويجعلانه معطلا لإرادة الإنسان مانعا عن كل خلق وابتكار، ويقف الملتحي بتكفيره المستمر عائقا أمام العقل الخلاق القادر على النفاذ إلى أعلى المراتب وتحقيق كرامة الإنسان ومجده. يتعزز حضور السخرية في خطاب الملتحي حين يتوسل الراوي بالمحاكاة الساخرة لكوجيتو "ديكارت" الفيلسوف الفرنسي الذي عُرف بربطه الشهير بين العقل والوجود (أنا أفكر إذن أنا موجود)، إذ يقول صاحب أكبر لحية: "الحرب لا يحتاج إليها إلا من كان ليس موجودا, ونحن - ولله الحمد- ذوو لحى، إذن نحن موجودون"[2]. فإفراغ الوجود من معناه السامي النبيل، وقوامه العقل المفكر الخلاق الداعي إلى الفعل، وقصره على مظهر زائف (الإلتحاء) ليدعو إلى الدهشة والسخرية من التفكير الأجوف الذي لا ينم إلا عن جهل وغرق في الظلمات.

تتأسس السخرية عند "زكريا تامر" من خلال أساليب كثيرة منها الوصف حين يعمد إلى خلق المفارقة بإقرار الصفة ونقيضها، مثل ما

---

[1] التراب لنا وللطيور السماء (دمشق الحرائق)، ص 57

* يتكرر موقف الملتحي في أقصوصات عديدة منها الأعداء / اللّحى...

[2] اللحى (الرعد)، ص 39

تبرزه صورة القاضي الذي يجمع بين وداعة الإبتسامة وتجعّد الوجه، والعمر الذي يقاس بآلاف السنوات[1]، هذا الجمع بين المتناقضات والزجّ بالمفارق في المشاكل سمة مطردة عند القاص السوري، لكأن بناء المفارقات أضحى إستراتيجية سردية تكشف عنها اللغة الملغومة بالإيحاء، والوصف المؤلّف بين العناصر التي لا تجتمع في غير القصة "ممّا يجعلنا أمام بناء فني يستثير الضحك فينا ولكنه ضحك ممزوج بشعور التمزق الحاد يشف عن إبداع واع بمرحلته مدرك لأخص خصائصها التي تقتضي تعبيرا مغايرا وخرقا لسنن الإبداع المعروفة وإبتعاث القصة القصيرة صلب منطق آخر، فقد غدت المفارقة عنده إستراتيجية سردية وموقفا من التراث الحضاري حين يتجه إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتحويله"[2] بل إنه لا يكتفي بهذا إنما يتجاوزه إلى غاية أسمى وهي إدانة الواقع وكشف تفاهته وسذاجته، ففي لوحة "البطل" (الأعداء) يستحضر الراوي شخصية "خالد بن الوليد" ليفضح ما أصبح عليه المجتمع العربي من سطحية محيرة وتعلّق أهله بالأوهام التي كرّستها وسائل الإعلام وتفنّنت في صياغتها لتصرف إهتمام الإنسان عن قضاياه المصيرية التي تمسّه قيمة ووجودا إلى مسائل تستنزف طاقاته دون أن تمنحه خبزا وحرية.
مفاد الأمر أن مذيعة تلفزيونية تسأل "خالدا بن الوليد" عن كيفية تحقيقه للبطولة والشهرة فيجيبها " لقد صرت بطلا بفضل ملح أندروس الفوّار، ففي كل صباح كنت أشرب كوب ماء بعد أن أذيب فيه ملعقتين من ملح

[1] السجن (الرعد)، ص 14
[2] سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، ص 36

أندروس... فملح أندروس كما يعلم القاصي والداني ينشط الكبد وينظف الأمعاء ويقوّي الجسم والعقل"[1].

لقد مكن أسلوب المحاكاة الساخرة للخطاب الإعلامي في قسمه الإشهاري خاصة من إستحضار الشخصية التاريخية وتنزيلها في الواقع لا لإعادة تقييمها، بل لجعلها شاهدا على مفارقات الواقع الذي ترك الجوهر وتعلق بأوهام إكتساب القوة والبطولة من ملح "أندروس"، إن قيم البطولة والكرامة صارت تخضع لتهميش منظّم تسعى السلطة من ورائه إلى تكريس واقع الرضى والصمت والخوف، بل إنها صارت تحجب كل إشراقات الماضي وتعمل على طمسها وتحويلها إلى ضرب من الأقوال المأثورة البائدة التي لا تغني ولا تسمن من جوع، إذ يقول الراوي في أقصوصة الأعداء (20- الشموس والأقمار): "الجبان الحي خير من الشجاع الميت، فقبّل اليد القوية وأدع في السرّ أن تكسر، وإذا أردت مطلبا من كلب فقل له مولاي الكلب. كن أول من يطيع وآخر من يعصي، فلا رأي لمن لا يطاع، وإذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب، والقناعة كنز لا يفنى، والحسود لا يسود، فأستقم كما أُمرت وأطع أولي الأمر، وكل من سار على الدرب وصل"[2].

إن التراث قد تحول إلى وسيلة فعّالة لفضح الرغبات المجنونة في إستغلال الإنسان ودفعه إلى الطاعة العمياء وتدجينه وتكريس قدرية السلطة في ذهنه، هذه السلطة التي تكشف عنها مظاهر الحياة المختلفة ويفضحها توسلها بالدين والإعلام ووسائل التربية والتعليم، ولعل هذه الغاية دفعت "زكريا تامر" إلى التضحية بالحبكة القصصية في بعض

[1] الأعداء (14- البطل)، ص 11

[2] الأعداء (20- الشموس والأقمار)، ص ص14-15

الأحيان ليبني لوحات أساسها نقل المغزى أو العبرة التي تشف عنها الأقوال بغية التحريض الذهني وخلق إرادة الفعل والتجاوز، وهذا ما عبر عنه القاص السوري بقوله "أما دور الأديب فينحصر في خلق الرغبة في التغير لدى الإنسان. إن للأدب إمكاناته وطاقاته المحدودة، ومطالبة الأديب بما لا يستطيع فعله كمن يُرغم عصفورا على حمل بندقية وخوض معركة، فهو سيخفق لا محالة في قتل العدو، وفي الوقت نفسه ستحرم السماء من غنائه ومن تصفيق جناحيه، فتكون الخسارة أكثر من الربح"[1].

2-3- الرمز والواقع: انفتاح المعابر

إننا سننطلق في هذا الموضوع من بديهة مفادها أن القصة القصيرة في التصور العام حقل خصب لترميز الواقع أو قل هي طريقة مخصوصة تعتمد الرمز من بين وسائل فنية أخرى بغية معالجة الواقع ولا نعني بالواقع شكل التفاصيل اليومية كما نعيشها ونراها إنما هو الطريقة المخصوصة التي يتوسل بها المبدع في تشكيل هذا الواقع والأثر الذي يحدثه فينا جراء ذلك. وإذا أردنا تبسيطا أكثر فإننا نقول إن للواقع صورا متعددة إحداها ما يجري في الحياة من وقائع وما يوجد فيها من شخصيات وأشياء... أما الواقع في مجال الفن عموما والأدب خصوصا فهو ليس إلا وجهات نظر متعددة وتقييمات مختلفة وتصورات لهذا الواقع "فما يوجد حقا هو روايات مختلفة من الواقع قد يكون بعضها

[1] فاطمة سليم: لقاء مع القاص السوري زكريا تامر، ص 87

على طرفي نقيض من بعض وهي جميعها من آثار التواصل وليست إنعكاسا لحقائق موضوعية سرمدية"[1].

تطرح من هنا مسألة هامة تتمثل في "واقعية العمل الفني" ومدى قدرة الأدب خاصة على نقل الحقيقة. هذا أمر مستحيل لأن الحقيقة لا توجد إلا في ذاتها وليس من شأن الأديب عامة أن يقول الواقع كما جرى فعلا بل كما يتصوره وكما يراه فـ"الواقعية من أي نوع لا تقوى على تصوير الحقيقة بل تزيّفها, لأن الحقيقة ليست فيما [كذا] يبدو أننا نفعل بل فيما نحلم ونتخيل وفيما نخفي"[2].

إنطلاقا من هذا نصل إلى تحديد مقصدنا الأساسي بهذا المصطلح (الواقعية) وهو لا يعني عندنا صفة لتيار من التيارات الأدبية المعروفة في تاريخ الأدب إنما مدار إهتمامنا به يتلخّص في سؤال بسيط جدا هو: ما المقصود بأعتبار القصة القصيرة تسعى إلى مشابهة الواقع مثلما تسعى إلى تكثيفه وترميزه؟[3]، عن هذا السؤال تتولد أسئلة أخرى:

- ما علاقة الرمز بمشابهة الواقع؟

- هل يمكن أن يكون الرمز وسيلة القصة القصيرة في بناء واقع فني يستهدف الواقع المعيش ولا يكرره ؟

- أي كيف يُبنى الواقع في القصة القصيرة بناء رمزيا قائما على التكثيف والإيحاء؟

---

[1] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص 168 – نقلا عن:
Paul waltz laurick : la réalité de la réalité. Ed. du Seuil, coll. Points, 1984, p7

[2] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصّة المصرية القصيرة، ص 11

[3] فاطمة الزهراء: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، ص 21، نقلا عن رشاد رشدي: نظرية الدراما من آرسطو إلى الآن– مكتبة الانجلو المصرية، ص 243

- وبالتالي أي حظ للقصة التامرية من الرمز في تشكيل العالم تشكيلا فنيا قائما بدرجة أولى على لعبة الأدب الأساس، وهي لعبة الإيهام بحقائقية العالم المسرود والمشكّل؟

أوردت " فاطمة الزهراء" في كتابها " العناصرالرمزية في القصّة القصيرة" عدّة تعريفات للرمز منها ما نقلته عن الموسوعة الإنجليزية "الرمز هو مصطلح أطلق على الموضوع المرئي الذي يمثل بالعقل تشابه Semblance شيء غير مرئي "not shown" ولكنه تحقق عن طريق الارتباط به أو التداعي "Association"[1]. نستنتج من هذا التعريف أن الرمز بأُعتباره علامة لا يصرح بدلالته تصريحا فجّا ولكنه يومئ ويشير إليها من خلال رابطة التشابه، وتقتضي الإشارة إذن إعادة بناء الموضوع لتمويهه وإكسابه إهاب التستّر حتى لا تُقتل روح الإيحاء التي هي جوهره ومعناه "فالرمز ليس نقلا عن الواقع وإنما أخذ منه ثم تجاوزه وتكثيفه ليتخلّص من واقع المادة ويرتفع إلى مجال التجريد. وهنا يتحقق الإيحاء Suggestion بالإنفعالات والأفكار عن طريق إعادة خلقها re- creation في العقل كي يتم التعبير عن حالات نفسية تستعصي على التفسير أو التقرير كفكرة الحياة والموت واللانهائية وفقدان المعنى"[2].

الرمز إذن يمارس عملية تحويل على الواقع، فيجرّد قوانينه ويكثفه لينشئه إنشاء مغايرا، لذلك وجدت القصة القصيرة في الرمز مجالا خصبا حتى تؤسس المعنى وتخلق من تفاصيل الواقع الكثيرة أشكالا فنية متعدّدة، وبنت واقعها الفني المخصوص وإستطاعت أن

---

[1] فاطمة الزهراء: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، ص 19

[2] نفسه، ص 20

تكشف عن معاناة الإنسان وأن تنفذ إلى المناطق المجهولة فيه مبرزة تعقيداتها واضطراباتها، مما جعل سمة الشعرية فيها تكسبها كفاءة الإيحاء" ويبدو أن ذلك الإلتقاء القصصي بالشعر أدى إلى سهولة إستيعاب القصة القصيرة لأساليب الرمز- أكثر من الأشكال النثرية الأخرى- وبطاقة الشعر إكتسبت القصة القصيرة عمق المجاز كما إهتمت بإيحاء الكلمة وهي بتناولها الأحداث من زاوية خاصة تسعى إلى تفجير أقصى طاقاته فأدّى ذلك إلى توخي الحدث الدّال أو الحادثة الرامزة"[1].

- رمزية الأحلام: صرخة الوهدة

لقد جاءت القصة التامرية راشحة بالرمز، إذ لا تخلو أقصوصة من هذا التشكيل الإستعاري الذي يغلّف الأشياء بغلاف من الإيحاء والتجريد يمنحها طاقات تعبيرية هائلة، غير أننا قد تعرضنا إلى كثير من هذا في سياقات سابقة لذلك إخترنا أن نصوب وجهة ظاهرة يكتسي حضورها أهمية بالغة وهي ظاهرة الأحلام التي وشحت كثيرا من أقصوصات تامر وغدت فيها أسّا لا غنى عنه في تشكيل رؤية المبدع للإنسان وهو غارق في تأملاته الداخلية، وهذا أمر قال عنه "محمود إبراهيم الأطرش" ما مفاده أن "القصّة عند زكريا تامر تقترب من الرمز كثيرا حتى تكاد تكون أقرب إلى التجريد وهو يسعى إلى ذلك وصولا إلى تقنية فنية تعتمد على عناصر تقنية منها الأحلام وأحلام اليقظة والنجوى والكوابيس"[2]

---

[1] فاطمة الزهراء: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، ص 31

[2] محمود إبراهيم الأطرش: إتجاهات القصة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية، ص 292

يرى "إيريك فروم" في تبيانه لطبيعة الحلم، أنه التعبير الحقيقي عن التحرر من ضوابط الواقع ومقتضياته إذ يقول إننا "نكون أحرارا خلال النوم بل أكثر حرية مما نكون عليه خلال اليقظة. فنحن إذ نتحرر من أعباء العمل ومن مقتضيات الدفاع عن أنفسنا تجاه الواقع أو التصدي له، لا يعود مفترضا بنا أن نراقبه أو أن نسيطر عليه لا يعود بنا حاجة إلى النظر إلى العالم الخارجي فتتركز أنظارنا على ذواتنا وحسب (...) بل إننا قد نشبه الملائكة من حيث عدم خضوعنا للواقع"[1]، غير أن الحلم في مجال الأدب عامة والقصّة القصيرة خاصة له خصوصياته الفنية فهو ضرب من الإنشاء والتصور لعوالم الآخرين يتلبس بذات المبدع ونوازعه، مما يكسبه ثراء وإثارة أثيرين، ويقتضي فهمه وتفسيره سياقات أخرى تتعلق بزمن الكتابة ورؤية المؤلف والنص والعالم... إن الحلم من هذه الجهة يغدو حمّال أوجه فهو غوص في الأعماق النفسية للشخصية وإنعكاس لتأثيرات العالم الخارجي من ناحية وذاتية المبدع من ناحية أخرى.

لقد تنوع حضور الأحلام في أقصوصات "تامر"، بعضها جاء في قالب إسترجاعات متكرّرة للماضي يعاضده أمل المستقبل المشرق لتتحقق الصلة بين قدوم "عمر القاسم إلى الضيعة وخروجه منها مرتقيا سلّم الوظائف ليصبح بين عشية وضحاها وزيرا تنعقد فيه أحلام الفقراء والبائسين كما في أقصوصة" يا أيها الكرز المنسيّ" (دمشق الحرائق)، أما بعضها الآخر فقد إتخذ صور كوابيس مزعجة تمزّق سكون الليل وتشق وحدة " أكرم الإسماعيل" في أقصوصة " الفندق" (النمور في

[1] إيريك فروم: اللغة المنسية: مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 1995، ص 31

اليوم العاشر). أما في أقصوصتي "النابلم... النابلم" أو "جوع" من مجموعة "الرعد" فإن أحلام اليقظة سرعان ما يبترها الواقع الأليم بموانعه المتعدّدة وترتدّ الشخصية إلى واقعها لتعيش يتمها الإجتماعي منكسرة مخذولة.

غير هذه الأمثلة كثير أتينا على ذكر بعضه في مواضع سابقة لمآرب متعدّدة لذلك سنقتصر إهتمامنا على تتبع رمزية بعض الأحلام التي توسّل بها القاص السوري "زكريا تامر" لنتبين الصلات الوثيقة التي تعقدها الوقائع المشفّرة في فضاء اللاشعور مع ما يجري من وقائع يومية، وهي في الحقيقة ليست صلات ظاهرة بل وشائج خفية تحتاج من القارئ عقد الروابط التي عتّمها السرد وحاول جاهدا تمويهها وفق إستراتيجية قوامها التفتيت والبتر دأبا مطّردا، بل لعله من المفيد لنا أن نصوّب إلى أقصوصة بعينها حتى نسبرأغوار عالم النفس الغامض الذي حاول الراوي تشريحه وكشف صوره المتعدّدة بالمراوحة بين نقل الوقائع وأحلام اليقظة والذكريات والأماني... وقد إخترنا أقصوصة "البدوي" من مجموعة "دمشق الحرائق" لشدّة حضور هذه الظاهرة فيها ولما توفرت عليه من كثافة رمزية تزيد من أهميتها في تعرية الذات والغوص في أعماقها.

تمتد هذه الأقصوصة من الصفحة (195) إلى الصفحة (235) مما يجعلنا نعدّها "قصّة قصيرة طويلة" "Long Short- Story" يتناول السرد فيها تقلبات شخصية "يوسف" بين عوالم شتى وأمكنة متعددة منها المقبرة والشارع والمصنع والفندق والبيت القديم...إلا أن أغلب الأحداث ترتدّ إلى القبو هذا المكان الضيق الذي يعيش فيه

"يوسف" منعزلا إلا من أحلامه "وسميرة " ذلك الجسد البضّ الطافح أنوثة ينير ظلمة أيامه.

تدور القصّة برمتها بين حدث بداية إذ يتبع "يوسف" جنازة فتاة تدعى"ليلى" يتركها في قبرها ولكنه يعود بصورتها معه إلى القبو، وحدث نهاية يعيد "يوسف" إلى بيته القديم حيث وُلد وحيث الثبات والقرار المكين. فالقصّة من هذه الجهة منغلقة كل الإنغلاق رغم إيهامها بأُنفتاح العوالم، فكل ما جرى واِمتدّ على بياض الورقات ليس إلا أحلاما واِرتحالات نفسية تنتهي بالإفاقة والعودة، إذ يقول الراوي في نهاية الأقصوصة "وأحسّ وهو يمشي بين البيوت الطينية أنه سينشق بعد مرض طويل هواء حقيقيا ممتزجا بضياء الشمس وبدا الأمس مجرّد حلم أسود بدّده الصباح"[1]، لقد اِنتصر وضوح الواقع وجلاؤه على عتمة الأحلام وسوادها واِنتهى الهروب بأُنكسار وعودة لكأن قدر المواجهة يلاحق الشخصية التامرية فهي لا تغرق في أحلامها إلا لتجد نفسها في أوحال الواقع مكلومة موجوعة لا تني تتحسس جروحها وآلامها.

في الأقصوصة حضور لافت لعناصر لها دلالاتها الرمزية، فـ"ليلى" هذه الفتاة التي وقع دفنها تستمرّ حية في ذاكرة " يوسف" تقتحم عليه وحدته وتذكّره ببشاعة الموت وقسوته" لن ترتدي الميّتة ثيابا بيضاء. لن تزغرد النساء. لن يعانقها شاب وسيم الوجه ويقول لها "يا حبيبتي"(...) وكان موقنا أن الموت أبصره وحملق إليه بشراهة وغيظ (...) الميتة اِسمها ليلى، صبية في مقتبل العمر، وحيدة الآن في حفرة مظلمة بينما السماء زرقاء والشمس متوهّجة والأشجار خضر. واِنكفأ دافنا وجهه في الوسادة فريسة لخيبة مريرة لا سبب لها .آخ. آخ. سيموت.

---

[1] البدوي (دمشق الحرائق)، ص 235

الرغبة في الموت والخوف من الموت صوتان ينموان في لحمه ويصعدان عاليا (...) وخيل إليه خلال لحظات أن قبوه ليس إلا قبرا"[1]، يتأسس العدول عن الموضوع إلى الذات وتصبح الميتة في قبرها اِنعكاسا لشخصية يوسف في قبوه، إنها مرآته التي يرى فيها مصيره المحوط بظلمات حالكة تختلط فيها عزلة القبر بفراغ القبو، لقد غدا الموت يسري في كيانه مبهما غامضا" وتخيل يوسف نهرا يجوس المدينة تحت الأرض عبر السكينة والظلمة. صوت المرأة يبوح برثاء أسود. النهر صامت والماء يتسكّع صامتا تحرسه الأشباح بينما الغناء يضمحلّ ويتلاشى"[2] .

تتكثف صورة الموت من خلال عبارات (التابوت والقبو والقبر والظلمة والرثاء والصمت...) فكأنها ترسم جميعا مشهد جنازة الذات تسير بخطاها الرتيبة لترسم الآتي المعدم سلفا. أما البدوي فهو نداء مكتوم في الأعماق يطفو بين الفينة والفينة دعوة إلى الصراخ والتمرّد لكنه يصطدم بواقع الهزيمة المرّ "إنهض أيها البدوي المشعث الشعر وأطلق صرختك رعدا غاضبا. أوّاه يا أمي لن أملك سيفا وعباءة وجوادا. رماح أجدادي مدفونة تحت جبال الرمل. يوسف لم يلوّح بسيف في وجه شمس مسمّرة فوق أرض معركة ولم يمتط صهوة جواد. يزأر الأسد. الموت يحشو حنجرتي قطنا ويسرق الهواء"[3].

تطفو صورة البدوي بين الفينة والأخرى وتمنح الرّاوي فسحة تكشف عن أمانيه وتعيد له الثقة بنفسه وبقيمة وجوده، وقدرته على الفعل

---

[1] البدوي (دمشق الحرائق)، ص ص 196-199

[2] نفسه، ص 207

[3] نفسه، ص 210

وإطلاق صوت الحرّية عاليا، البدويّ بركان من الآمال التي تبحث عن موطئ قدم في واقع زلّت به الأقدام، وشعلة من حريق غطّاها الرّماد تتحسسّس منفذا بين ركام الهزائم المتعاقبة فتخيب ولكنها لا تني تعاود محاولة الإنبثاق والبعث من جديد.

لقد كان "يوسف" مؤمنا بثورة البدوي "واثقا بأن البدويّ سيتكلّم في يوم من الأيام إذ يرفع الجواد قائمتيه الأماميّتين إلى أعلى في جموح مباغت ويطلق صهيله الذي ينادي الصّحارى النائية"[1].

إن شخصية البدويّ مسكونة ببعدين: فهي إضافة إلى كونها تمثّل الثّورة المكبوتة في الحناجر وصوت الحريّة الذي سيصدح ذات يوم معلنا تمرّده محطّما قيوده شاهرا سيفه في وجه كل قوى الضبط والتسليم، تنطوي كذلك على ضعف مقيت سرعان ما ينجلي فيروّض جموح الأشعث الثّائر ويطوّع إندفاعه ويحدّ من هيجان بركان الثورة فيه ويردّه إلى جسده المقموع رغبة شبقيّة ملحّة لا تُغلب "وإستيقظ بدويّ في أعماق يوسف، بدويّ جلف، مشعث الشعر، يملك خنجرا مقوّس النصل، ويملك خيمة في صحراء مجدبة، ولا يملك إمرأة، وها هو ذا الآن ينحدر إلى المدن تقوده رغبة هوجاء في بيع عينيه من أجل ضحكة إمرأة"[2].

يسلخ البدويّ إهاب التمثال ويغدو متماهيا مع شخصية "يوسف" المحمّلة بضجيج الأضداد، المسكونة بالمفارقات، الممزّقة بين نوازعها العقلانية ونواقيس الجسد التي تدقّ وتدقّ في إيقاع مجنون لا يهدأ. "يوسف" ينوء بحمل الإستلاب في المصنع وطفولة بائسة لا تمنحه غير إحساس بالفقد والحرمان، فكان عليه إذن أن يحيي عملية "الفطام من

[1] البدوي (دمشق الحرائق)، ص 214

[2] نفسه، ص 216

جديد" فيتحرّر من ضعفه واستسلامه "وركّز يوسف نظراته على سطح الطاولة حيث كانت دمية صغيرة من قماش أبيض متّسخ. إنها صديقته. وقد رافقته منذ صغره (...) وأخرج من درج الطاولة مدية، وفصل بحدّها المرهف رأس الدمية عن جسدها، ورمى الرّأس والجسد إلى عتمة الغرفة حيث أعقاب السجائر مبعثرة. رحلت طفولته ونأت عنه دون أمل بعودة ثانية. لن يكون له أطفال. لن يسمع الأصوات الرفيعة النّزقة تناديه: بابا. لن يكون له بيت، ولن يملك قطّة بيضاء"[1].

فطم "يوسف" نفسه عن طفولته مثلما ينفطم الطفل عن ثدي أمّه، ممّا يعكس رغبته في الإنقطاع عن ماضيه الأليم بل إنه يريد ألا يلتقي بهذا الماضي في المستقبل حين يثور على مصيره المنتظر، فهو يرفض أن يكون أبا تعود إليه طفولته في مرآة أبنائه، ولهذا ما يبرّره في الأقصوصة فلطالما تذكّر "يوسف" أباه الذي يكشف عن صورة قمع موروث يتجاوز مجاله الأسري الإجتماعي الضيّق لينفتح على أفق التاريخ العربي القريب حين مارس الأتراك سلطة أبوية مقيتة على الناس ونكّلوا بهم وسجنوهم صلب وصاية تقمع حرّياتهم وتحدّ منها بل تصادرها لصالح السلطان السياسي والديني، فصورة الأب صورة رمزيّة تدين القمع في مختلف أشكاله وتفضح ممارساته ونوازعه الباتريكية "وتخيّل والده سلطانا تركيا، ثمّة عمامة كبيرة على رأسه، وله لحية سوداء تضفي على وجهه مسحة من الشرّ الخالد، وحوله عيون خاشعة. مولاي. وينحني أتباع ويجلبون له أجمل النساء من مختلف أصقاع الأرض"[2].

---

[1] البدوي (دمشق الحرائق)، ص ص 213- 214

[2] نفسه، ص 211

إن طفولة "يوسف" المحكومة بسلطة الأب مرآة تنعكس عليها صورة الاستلاب المرير في المجتمع العربي، هذا المجتمع الذي ورث الأغلال والتحكم والرقابة فأضحى أفراده "مثقفين" ثقافة قمعية بارعة الإتقان تترك آثارها البليغة في نفوس الشخصيات ويتسم تاريخها بسلطان قدريّ لا سبيل إلى الفكاك منه" سيقولون له (السلطان/ الأب): "هذا هو المجرم"، وسيتكلم السلطان فيقول: "إرموه إلى البحر" فيضعون في قدميه أثقالا حديدية ويلقونه في الماء. سأغوص كحجر ثقيل. وعاد يوسف إلى بيته العتيق. أمه تصرخ. إخوته الصغار يتشاجرون. أبوه ينفخ دخان نرجيلته بينما وجهه متشبث بعبوس قاتم"[1]

هذه الصورة القاتمة التي يرسمها الراوي لماضيه وماضي كل إنسان عربي ليست ثابتة بل مسكونة بضدّها، لكأن هذه الأقصوصة هي أقصوصة تعايش الأضداد بامتياز والعدول المستمر من حال إلى حال تحكمها ثنائيات الحلم والهزيمة، الثورة والتعاطف، الحنين إلى الطفولة والانفطام عنها... تطوّح بنا بين مناخات متضاربة وتردنا من بركان السخط والتبرم إلى أفق التسامح والحنين الأبدي إلى أشيائنا القديمة وذكرياتنا رغم ما يبطنها من ظلم وقسوة "وغمر يوسف الأسف لاحتضار الأزقة، وشعر بحنين إليها. وحث خطواته، تدفعه قوة ملحّة إلى رؤية البيت القديم الذي وُلد في غرفة من غرفه(...) أقبل والد يوسف. إنه ليس سلطانا تركيّا إنما هو رجل كهل، محنّي الظّهر، خشن اليدين، وجهه كثير التجاعيد. أين أنت يا ولدي؟ تعال وساعدني. وإنتحب يوسف. أمه شاحبة الوجه، صامتة، تربط جبينها بمنديل أبيض، عيناها مخلوقان مهزومان عادا جريحين من مذبحة، وتزايد نحيب يوسف،

---

[1] البدوي (دمشق الحرائق)، ص211

وأفاق من نومه مضطربا، ومسح دموعه، وحاول أن يتذكر لماذا كان يبكي في أثناء نومه، فتذكر فقط أنه شاهد أمه، وعاود النوم"[1]

إن الحلم في هذا الموضع يعيد تقييم الماضي، فيبحث فيه عن نصفه المشرق حتى يمنح الشخصية نوعا من التعاطف معه وحتى لا تكون القطيعة نهائية فـ"يوسف" مهما اشتدت إدانته لهذا الماضي لا يملك إلا أن يحافظ على صلته به لأنه قدره الذي يتواصل في حاضره، حاضر الغربة والسأم والتبرم من كل شيء والرتابة والوحدة و"أحس أنه وحيد على الرغم من الضوضاء والناس، ويستطيع امتلاك العالم دون أن يبدل شيئا من حركاته. كان حذاؤه يضرب الرصيف برتابة، وعيناه تحملقان ببلاهة وفضول إلى كل شيء يحتويه الشارع، وتخضعانه لسيطرتهما التي لا يقدر أحد على الفرار منها"[2]

توفرت أقصوصة "البدوي" على مراوحة بين الماضي والحاضر، بين الشعور واللاشعور، بين الواقع والحلم، وتقلبت بين وقائع كثيرة بنيت بناء رمزيا عبّر عنه المعمار السردي البارع، وكشفت شخصية "يوسف" بتشكيلها البديع تداخل الأبعاد في النفس البشرية ووطأة المعاناة جرّاء ماض سلطوي يلقي بأعبائه على الحاضر المأزوم الذي يعيق الحرية ويقبر الأحلام في قبو النفس، ويجعل الحياة ميدان صراع تلقى الشخصية في أتونه لتواجه أزماتها المتعددة. هذه الأقصوصة "أقصوصة- سيرة ذاتية-" يتوسّل مبدعها بيوسف القناع الرمزي حتى يبرزه على شاكلة" الفارماكوس" الذي يظل دوما ضحيّة المفارقات المتعددة، ونوازع النفس الحالمة بالجسد الدّفء والحريّة

---

[1] البدوي (دمشق الحرائق)، ص 229

[2] نفسه، ص234

وتغيير العالم الذي لا تملك فيه إلا الحلم المشوه بالقمع المستمر. الحلم مثّل للشخصية مهربا لا يوفر الراحة النفسية بل يزيد في درجة الإحساس بفداحة الواقع وتشويه الجمال فيه. لقد آخى الراوي بين المتناقضات، وجعل الحلم بؤرة سردية تتجمع فيها وحولها لا معاناة "يوسف" فحسب بل معاناة المؤلف نفسه من الظلم الاجتماعي والاستغلال الرهيب حين تحضر صورة المصنع والآلات الحديدية وصاحب المصنع الذي يرمز إلى الاستلاب البشع والثراء السريع إذ يقول الراوي: "وجه صاحب المعمل مرح قاس خبيث. لا أحبه. لا أحبه. وجه مصنوع من حديد وغبار وزيت (...) صاحب المعمل غني. لم يكن في البداية غنيا (...) وشيئا فشيئا تحولت الدكان ذات الآلة الواحدة معملا مكتظا بالآلات، فاضمحلت ضحكة صاحب المعمل وابتدأ يؤمن أن الناس أردياء ومحبون للكسل"[1]. المعروف أن "زكريا تامر" بدأ حياته حدادا، واجه صلف أصحاب المعامل واكتوى بنار العمل الشاق المرهق، فتكونت لديه صورة واضحة عن معاناة العمال البسطاء وعن شراسة الأثرياء الجدد الذين تنكروا لبداياتهم وانسلخوا انسلاخا سريعا عن ماضيهم وتجردوا من القيم الإنسانية لفائدة الربح السريع ولو على حساب العمال الفقراء إذ يقول الراوي "ستكون عينا صاحب المعمل سوطين قديمين مبتلين بالدم. حلم يوسف مرات عديدة أنه ألقى صاحب المعمل وهو حي في بوتقة ضخمة مملوءة بالحديد المصهور."[2]

"البدوي" أقصوصة نفس لأنها تغوص في عالم الذات وتستبطنه، ولكنها مع ذلك تقيم علاقة رمزية شفافة تفتح عوالم اللاشعور

---

[1] البدوي (دمشق الحرائق)، ص 204

[2] نفسه: ص 219

على الواقع الإنساني حين تفضح الاستغلال ومصادرة الرغبات والحريات، فقد جعلت من "يوسف" شخصية تجتمع فيها أزمة الذات وأزمة الموضوع معا، لقد ألقى القبو بآلامه إلى الشوارع والبيوت وغدت آلام يوسف صورة لمعاناة الإنسان العربي الذي تجثم على صدره فسيفساء سلطوية متعددة طرائقها في القمع، وقد تمكن مبدع "البدوي" من حشر هذه الصور جميعها صلب أقصوصته، وهذا ما ينسجم مع ما قاله "بروست (M. Proust)" في حديثه عن الأقصوصة النفسية "... يستطيع الكاتب القصصي أن يضعنا في حالة ذهنية بها يشتد الإحساس عشرة أضعاف، وبها يصبح كتابه مثيرا لنا، كما يثيرنا الحلم، ولكنه حلم أكثر جلاء وأبعد أثرا من تلك الأحلام التي تراودنا في النوم، أجل إن الكاتب ليستطيع، في ساعة من الزمان أن يبعث فينا كل الأفراح والأتراح الموجودة في العالم، والتي لا نحظى بجزء منها في حياتنا الواقعية ولو على مدى سنوات. ولا نستطيع في حياتنا الواقعية أن نجرب هذه الأحاسيس العميقة، وذلك لأن تطور الحياة البطيء يقلل من عمق إحساسنا بها."[1]

يكشف رأي "بروست" ما تتميز به القصة النفسية في مستوى تشكيلها من تعقيد وتداخل وبتر، إذا سرعان ما ينتقل بنا الراوي من عالم إلى آخر دون تحضير مسبق مما يجعل قراءة هذه الأقصوصة شديدة الحساسية تقتضي إدراك الأشياء وما ترمز إليه من أبعاد وذلك بجمع الشذرات وإعادة تأليفها مع الوعي بما يطرأ على مواد السرد من

---

[1] ليون إيدل: القصة السيكولوجية: دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ترجمة الدكتور محمود السمرة، نشر مشترك، مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر والمكتبة الأهلية، بيروت – نيويورك، 1959، ص ص 145 – 146

تعديلات مستمرة كثيرا ما توحي بالاضطراب والتشتت، ومعنى هذا الكلام "أن القصة من هذا النوع لا تقرأ على أنها أحداث متسلسلة زمنيا، بل سلسلة غير متجانسة من المدركات رصدت كل منها في حينها دون إشارة لما في الصفحات التالية. ولكن مطالعتها كلها تنهي إلينا صورة ذات تركيب شعري."[1]، هذا التركيب الشعري يمنح الأقصوصة سحرها وشدة تأثيرها على متلقيها، كما إن مزية "تامر" تكمن في أنه أقام صلة متينة بين "مسروداته" ودلالاتها الرمزية حتى يتسنى إدراكها والوعي بها وتبين مقاصدها، فالمؤلف قد أقام روابط بين الماضي والحاضر، حينما نزّل رموز السلطة في الواقع التاريخي وعبّر عن كلّ ذلك في أسلوب شعري قوامه الإيحاء والنبش في أعماق الذات ودفعها إلى البوح بمكنوناتها فـ"يوسف" لا يحضر نبيا وسيما تتهافت عليه الفتيات وتدعوه إمرأة العزيز إلى بيتها وتهبه مشمش جسدها الفاتن كما في القصص القرآني، بل يحشر في زمرة البؤساء الذين قست عليهم شراسة الواقع وسلطة الرغبات المقموعة وسلطان الهزيمة الموروثة حتى يهيمن الانكسار، ويرتدّ كلّ شيء خسرانا ولعنة وتنتهي تجربة التمرد إلى القرار والثبات ويترجّل البدوي عن صهوة أحلامه وتنكشف الرموز عن واقع متردّ فـ"الأرض لها سقف واطئ وأربعة جدران صلدة، والجياد سجينة في غرف مقفلة، أرضها مغطاة بالتبن، منكسة الرؤوس، مكتئبة لا تصهل، فبراريها إضمحلت وحلّت محلّها أبنية من إسمنت وحجر وحديد (...) البدوي يشتغل في مصنع محنيّ الرأس. فطمة لا تضحك. أقفر القبر. لست صديق القمر والليل"[2].

---

[1] ليون إيدل: القصة السيكولوجية: دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ص 304

[2] البدوي (دمشق الحرائق)، ص 234.233

لقد رغب "يوسف" دوما في أن يتحدى كل القوى التي تحبط العزائم وتحدّ من حريته وعمل على أن يكون نسيج وحده، صوتا منفردا يغرّدُ خارج سرب القهر والضبط الاجتماعي والسياسي وامتلأت نفسه بالأحلام والأماني وتاق إلى عالم أرحب من الحارة يحتضن جنونه وجموح رغباته "يوسف صوت وحيد. سأترك الحارة للذباب الوسخ. سيعيش كما يريد. سأجد عملا ذا أجرة وفيرة، واستأجر غرفة "في شارع عريض، مبانيه حجرية، وأناسه أنيقون يعتذرون بلطف إذا إصطدموا بشخص ما"[1]. لم يكن هذا الطريق الذي إختاره الراوي/ يوسف إلا طريق الأشقياء الذين إستيقظ فيهم وعي مبكر بضرورة الفعل، وعمرت الأحلام دروبهم فدفعتهم إلى مواجهة النواميس الاجتماعية الحجرية والنقمة على وضع متدنٍّ توارثوه، غير أن الحقائق الصّلبة كالجدران تلوّح في وجوههم بعلامات الإحباط والتجاهل والتهميش. كانت هذه الفكرة حاضرة في ذهن "يوسف" فقد كان يحدس مصيره ولكنه يسير نحوه بخطى ثابتة، كان يعرف نهايته ويتوقع أن تضيع صرخته في فراغ الوجود ويتلاشى بريق سيفه في رماد الاستكانة والخوف، هذه حال من تنازعت جسده سهام الواقع ولم تترك فيه مكان طعن، واستباحت حرمة إنسانيته وسلبته حق أن يكون مايريد "سيطوف العالم ثم يموت وحيدا على سرير بارد في فندق ما. سيموت ضائع الاسم والوجه، وسيدفن في قبر ليس له شاهدة من رخام نقش عليها اسمه وتاريخ ولادته وموته"[2].

---

[1] البدوي (دمشق الحرائق)، ص 212

[2] نفسه، ص 213

إن الشعور بالغربة والضياع قد خيّما على الأقصوصة وجعلا "يوسف" رمزا دالا على رغبة الانتقاض الموؤودة في مهدها إذ لاشيء ينبئ بالخروج من دائرة الانطحان الجماعي في دوّامة القهر وسلب أبسط مقومات الحياة الكريمة، فالأغنياء يزدادون غنى والفقراء ينسحقون يوما فيوما، والسلطة بمختلف أشكالها تتحصّن بحصون فولاذية وصخرية صلبة، و"يوسف" يجوس في واد غير ذي زرع و"الصيف عربة من شمع تحترق بعيدا عن الماء. الموسيقى عصفور مفقود. البحر حديقة زرقاء بلا أشجار، والقارب سمكة من خشب"[1].

لم يعد الحلم عند "تامر" فسحة أمل يقارع بها الإنسان ضيق عيشه، بل غدا معبرا مفتوحا يصل الرّمز بالواقع ويعمق نظرنا في جروحنا وآلامنا ويدفعنا إلى مواجهة الوقائع في أشد لحظاتها دمويّة، فلم يعد من الممكن تجميل القبيح في ظل واقع لا يحتمل التجاهل أو تعزية النفس بما تطيب له وتسعد. بوابة الحلم مشرعة على الماضي والحاضر والمستقبل ولا مهرب من التحديق مليّا في مظاهر إغترابنا وانسحاق إرادة التجاوز فينا، "البدوي" أقصوصة الحلم اليقظ، والموت الحي والحرية المسلوبة، والواقع الذي نغمض أعيننا حياله إمعانا في التجاهل لا يفتأ يقرع نواقيس الخطر في أذهاننا ويدفعنا إلى ترتيب وجودنا ترتيب من لا يستكين لقيود ومن يعتريه شوق الحياة فيهبّ طالبا إيّاها في آفاق المستحيل الممتنع.

[1] البدوي (دمشق الحرائق)، ص ص 233-234

الفصل الثاني: حوار الأجناس: الكيفيات والأبعاد

1- القصة القصيرة والتراث السردي

1-1- القصة التامرية والتراث السردي

يجب أن نحدد في هذا المبحث مرتكزنا المنهجي الأساسي وهو أننا لا نقصد بدراستنا إلى تبين: أصل جنس القصة القصيرة وأثر الأشكال السردية في نشأته، بل يقع عملنا صلب تصور تناصي يبحث في أوجه تعالق النصوص بعضها بعضا، وتفاعلها لإثراء النص وتوسيع آفاق إبداعه، فالنص الذي يحن إلى ماضيه يستلهم من التراث طرائق قول متعددة وينزلها صلب مقاصده وغاياته ويوظفها توظيفا فنيا يكسبها تجددا واستمرار حياة، فيعيد تقييمها وينفخ في رمادها مذكيا جذوة الإبداع فيها، محينا أساليبها وبناها مبتعثا فيها القدرة على التعبير مكسبا إياها حياة جديدة ومستخلصا منها كفاءات تداول متنوعة.

لم تشذ القصة القصيرة عن التفاعل الخلاق مع أجدادها ففيها "نجد إحياء لبقايا التراث القصصي الشفاهي والشعبي والديني مثل الحكاية الخرافية وقصص الأشباح والعفاريت والقصة الدينية أو المثل والقصص الأخلاقية وقصص الحيوان، ومازال الكثير من أنواع هذه القصص قائما في الثقافة الشفاهية وفي النصوص الدينية وفي أدب الأطفال، وقد استطاعت القصة القصيرة أن تستوعب كل هذه النوعيات

في الأدب بصفة عامة."[1] يقودنا هذا القول إلى ملاحظة هامة تتمثل في أن القصة القصيرة لم تنشأ جنسا منبتا عن التراث السردي في عمومه بل أقامت بينها وبينه صلات وثيقة وتوسلت به ونزلته في أفقها لتؤكد أن الأدب في عمومه تفاعل منتج بين الحاضر والماضي ولتؤكد الطبيعة الحركية للتراث السردي فهو ليس رسوما بالية قابعة في متحف التاريخ بل نتاج حي على الدوام يشتمل على مكونات الصلاحية والاستمرار، وقد كانت للقصة القصيرة "قدرة خاصة على الاحتفاظ بجذورها المتشعبة في الخرافة والنوادر وحكايات الجان وأشكال أخرى كثيرة، كما أن لها القدرة على استدعاء ذلك في أي وقت."[2]

احتفلت القصة القصيرة إذن بالأشكال السردية التراثية المختلفة وفسحت لها المجال لتستعيد دورها الهام في التعبير عن مشاغل المهمشين وآلامهم، ومكمن المفارقة أن هذا الجنس يواجه تعقيد حاضره بقوة الماضي ويكتسي استدعاء الأشكال السردية "موقفا من التراث الحضاري حين تتجه (القصة القصيرة) إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله"[3] إضافة إلى كون القصة القصيرة لا تتخلى أبدا عن اتخاذ هذا التراث وسيلة لفضح الحاضر الإنساني المتردي وكشف عوراته وفداحة استغلاله للإنسان، مسائلة زمنها عن القمع الذي يستمد جذوره في أغلب الأحيان من بعض القيم الموروثة وبعض الأوضاع التي ساهمت المصالح الضيقة في تكريسها، إذ الحاضر في القصة القصيرة ليس إلا امتدادا

---

[1] ماري لويزبرات: القصة القصيرة: الطول والقصر، ترجمة محمود عياد، مجلة فصول، ص 55، استنادا إلى هـ. أ. كاني: دراسة القصة القصيرة، ص 10

[2] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 76. نقلا عن "فاليري شو"

[3] سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، ص 106

للماضي الذي وجب على الإنسان تنخيله وإعادة النظر فيه رغبة في بناء المستقبل وإعادة ترتيب الوجود الإنساني برمته ونبذا للتهميش مهما كان مجال انتشاره. إن جنس القصة القصيرة "قد دأب على مناوشة أسلافه والعبث بهم واستضافة الأشكال المتمردة التي لم يسمح لها بالدخول في منظومة الأدب الرفيع، وكأنه يعلن شق عصا الطاعة مستعينا بالغوغاء والداصة والرعاع مفسحا لها مكانا في مكانه مجريا حوارا معها يشد به من أزره ويكسبها شيئا مما افتقدته من مشروعية."[1]

الطبيعة الانتقاضية للقصة القصيرة جعلت منها جنسا كتابيا ولكنه لا يتخلى عن سمة الشفاهية فقد احتضنت "مختلف أشكال الأدب الشعبي (القديمة، الشفاهية التي تلقى في جماعة) وورثت معها نزوعا تعليميا وأخلاقيا ظل يطاردها دائما, وظلت تهرب منه عن طريق المبالغة في فنيّتها"[2]. إن هذه الوراثة لم تدفع القصة القصيرة إلى الانسلاخ عن سماتها المميزة بل ظلت على الدّوام توفيقا بين مختلف العناصر، تعالج واقعها بوسائل متنوعة دون أن تتحول إلى شكل شفاهي يتوسل "حيل الفنّ الشعبي الذي يفترض فيه القاص موافقة الجمهور الجماعية على ارتجالاته البالغة الغرابة، من مثل "وقد حدث له شيء غريب في ساعة متأخرة من إحدى الليالي" إنها (الأقصوصة) تبدأ وتستمر في أداء وظيفتها كفن خالص قصد به إشباع مستوى القارئ الخاصّ...المتوّحد... الناقد."[3]

---

[1] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص 144

[2] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص99

[3] فرانك أكونور: الصوت المنفرد، ص ص 9-10

يقع إبداع القصة القصيرة إذن، في مناطق تماسّ بين عدة أجناس وأشكال دون أن يؤدي ذلك إلى تمييع خصوصياتها أو إفقادها تميّزها و دون أن ينحرف بها خطّ تطورها إلى مجال من مجالات الأدب الأخرى، فقد ظلت القصة القصيرة جنسا بينيّا موسوما بالغضارة وسرعة التحّول مما جعل "نظريته متقلقلة إذ هو جنس متقلب لا يعرف للاستقرار وجها، ديدنه التجريب والنزوع إلى مجاوزة المألوف"[1]، وتقتضي هذه المجاوزة استحداث طرق الإبداع والسعي إلى اختلاق صلات متعدّدة مع فنون الأدب القديمة والجديدة على حدّ سواء حتى تحافظ القصة القصيرة على نزوعها المستمر إلى الحركية وارتياد مناخات الغبش والهجنة.

استطاعت القصة القصيرة أن تمتدّ إلى أشكال السرد الوجيزة في نفس الوقت الذي تركت فيه بابها مواربا لاستدعاء فنون الخطاب المستحدثة جاعلة من إبداعها تعاضدا مستمرّا بين الماضي والحاضر ومن قراءتها فعلا متجدّدا على الدوام، فقارئها لا يفتأ يلتقي في رحابها بعوالم شتّى وميلا مستمرا إلى الفرادة والمغايرة وارتيادا لطقوس التحويل التي لا تتوقف، وهذا أمر ارتبط بالقصة القصيرة "منذ نشأتها فقد كانت دائما تربة صالحة للتجريب يستطيع الكاتب من خلالها أن يستخدم أدوات الشعر والدّراما والمقالة والفنون التشكيلية والسينما، وقبل ذلك لم يكن غريبا أن تحيي تقاليد الأنواع الشعبية كالحكاية الخرافية والنكتة والنادرة وتدخلها بطريقة ما في نسيجها الحديث المكتوب"[2].

---

[1] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص 144

[2] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص101

كان تفاعل القصة القصيرة مع مختلف الأجناس دافعا إلى طرح هذه المسألة عند كثير من النقاد فقد خصّص الناقد الأنجليزي "آيان رايد (Ian Reid) فصلين كاملين من كتابه القصّة القصيرة (The Short Story. London: Methuen 1979) للحديث عن روافد القصة القصيرة، بينما رأى "دانيال غرو ينوفسكي "أن القصة القصيرة بما تنطوي عليه من تفريعات أجناسية وصيغ تعبير متنوعة وأنماط كتابة شتى حرية بأن تسمّى جنسا متنوعا Omnigenre".[1] كما أن "رينيه قودان" (René Godènne) قد أكّد على أن "دراسة القصة القصيرة تقتضي أولا أن نحدّد الإطار الذي جرى فيه تطورها خلال القرون التي تلت ظهورها إلى يومنا هذا معرّجين على مختلف المفاهيم المتتابعة متسائلين عن قيمتها المخصوصة لنحاول في الاخير أن نتبين إن كان للقصة القصيرة باعتبارها شكلا مخصوصا مفهوم يميزها عن سائر أشكال السرد الوجيزة أو المسهبة"[2].

جعل هذا التنوع القصة القصيرة جنسا إشكاليا يقتضي النّظر فيه البحث في طرق استيعابه لمختلف الأجناس قديمها وحديثها وكيفيات إخضاعها لمقتضيات إبداعه، غير أن ما يعنينا في هذا القسم من البحث ليس النظر في علاقة هذا الجنس بمختلف صنوف الأدب الأخرى إنما يتعلق همّنا بالكشف عن خصائص العلاقة التي تربط القصة القصيرة بالتراث السّردي وأشكاله المختلفة كالأمثال والأقوال المأثورة والخرافة والأسطورة والقصص الديني... وقد اقتضى منّا هذا الأمر تأصيلا للمسألة في وجهها النظري حتى نخلص بعد ذلك إلى تبيّن مختلف

---

1 Daniel Grojonwski: Lire la nouvelle, p15

2 René Godènne: La nouvelle Française, p13-14

العلاقات التي تقيمها القصة التامرية مع أشكال السرد القديمة متتبعين أوجه التعالق ومظاهره ووظائفه انطلاقا من خطاطة العلاقات النصية التي ضبطها "جيرار جينات" (Gérard Genette) في مقدمة كتابه• "Palimpsestes" (1982) وتعدّ هذه الخطاطة في نظرنا تطويرا لتصورات النقاد السابقين "لجينات" أو المجايلين له من أمثال "ميخائيل باختين" و"جوليا كريستيفا" و"رولان بارت" وهي إضافة إلى ذلك مراجعة لما كان حدّده "جيرا جينات" نفسه في مقالة المطوّل (Introduction à L'architexte)•. ولعل هذين العاملين كفيلان بجعلنا نتوسل هذه الأدوات الإجرائية في عملنا حتى نتصدّى لوجوه التفاعل العديدة التي أقامتها الأقصوصة التامرية مع التراث السردي متوقفين عند دور هذا التفاعل في تحقيق أدبيّة القصة القصيرة وإثراء أفقها الإبداعي وتوسيع مقروئيتها وتنزيلها صلب مشاغل الإنسان في عصرنا.

إن هذا العمل يقتضي منا توطئة منهجية، فعلينا أولا أن نتوقف عند تعريف العلاقات النصية لدى "جيرار جينات" تعريفا موجزا على أن نتوسع فيها أثناء إجرائها على القصة التامرية، ومن شأن هذا التعريف الموجز أن يسهّل على القارئ متابعة أنماط التفاعل التي يقرّ "جينات" بتداخلها قائلا" علينا ألاّ نعتبر هذه الأنماط الخمسة من العبورية النصية أقساما معزولة عن بعضها بعضا دون أن يكون بينها

• Palimpsestes: La littérature au second degré. Ed. du Seuil, Paris VIé, France, 1982

• Introduction à L'architexte. Parus aux, Ed du Seuil, la collection "poétique" en 1979

ظهر بعد ذلك ضمن كتاب:

Théorie des genres littéraires, Ed. du Seuil, Janvier 1986

تحاور أو تداخل أو اشتراك بل بالعكس تماما فالروابط بينها متعددة وحاسمة غالبا"[1]

1-1-1- العبورية النصية عند جيرار جينات

يؤكد "جيرار جينات" على مفهوم أساسي ينتظم مختلف العلاقات النصية ويتضمنها جميعا وهو مفهوم "العبور النصي" La transtextualité * إذ يقول: "إن موضوع الإنشائية في مفهومه الواسع هو العبور النصّي" La transtextualité أو العبورية النصية للنصّ (La transcendance textuelle du texte). يقول "جينات" "وهذه (العلاقة النصية) عرّفتها سابقا تعريفا فضفاضا بما يجعل النص في علاقة معلنة أو خفية مع نصوص أخرى. إن العبور النصي يتجاوز إذن الجامعية النصية ويحتويها وأنماط أخرى من العلاقات النصية"[2].

---

[1] G. Genette: Palimpsestes, p 14

* Transtextualité :
هذا المصطلح يترجمه محمد خير البقاعي (دراسات في النص والتناصية) بالتعدية النصية والتعالي النصي بينما يقترح أحمد السماوي نقله إلى التجاوز النصي غير أن محمود المصفار في نظرنا قد وفق إلى المقابل المعبر تعبيرا دقيقا وهو "العبور النصي" أو العبورية النصية، إذ النص في نهاية المطاف يخترق صفوف النصوص الأخرى ويفتح بينها مسلكا لإبداعه المخصوص دون أن يوصد الباب أمام محاورتها والتفاعل معها ومحاكاتها ونقدها... أحمد السماوي: ضمن كتابه: التطريس في القصص" إبراهيم الدرغوثي أنموذجا، مطبعة التسفير الفني، صفاقس– تونس، الثلاثية الرابعة، 2002/ محمود المصفار: التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي: مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، مطبعة التسفير الفني، صفاقس– تونس، الثلاثية الرابعة، 2000

[2] G. Genette: Palimpsestes, p 7

تتحدّد العبورية النصية إذن من خلال خمسة أنماط من العلاقات هي:

1- **الملحقية النصية Paratextualité**: وهي تعني علاقة "النص بكل ما يلحق به من عناوين وتنبيهات وإشارات وهوامش وتعليقات... وقد أضربنا عن مصطلح "النصية الموازية" الذي اقترحه "أحمد السماوي" لأن التوازي يبطل التداخل بينما تقوم هذه العلاقة بالأساس على الجدل والحوار، فقبول القارئ أو رفضه لإشارة موازية يجعله ينفذ إلى النص قارئا مفككا متأوّلا المقاصد، فالملحقية النصية لا تقيم علاقة تجاور أو تواز مع النص بقدر ما تدفع إلى مساءلته فهي كما يقول (جينات) "منجم من الأسئلة التي لا أجوبة لها"[1].

2- **الجامعية النصية L'architextualité**: وهي تبرز عادة في إشارة ملحقية نصية تعين جنس الكتابة من قبيل رواية، شعر، محاولات...

3- **النصية الواصفة Métatextualité**: وهي تعني علاقة النص بنقده وشروحه، ويقترح "السماوي" إضافة نمط سادس من العلاقات قائلا: "ومن يضع نصب عينيه النظر في التطريس فإن عليه دراسة المكونات الخمسة التي عرف بها "جينات"، وقد يضيف إليه" النصية الذاتية أيضا بوصفها إردافا من لوسيان دالنباخ Lucien Dalenbach لنمطيات جينات، ويعني دالنباخ بمصطلحه هذا التضافر النصي الداخلي ويقصد من خلاله العلاقة التي يقيمها نص ما

---

[1] G. Genette: Palimpsestes, p 10

مع ذاته"[1]، وهنا نتساءل ألا يعد الخطاب على الخطاب من قبيل النقد أو الشرح أو محاولة توجيه اهتمام القارئ وجهة معينة وبالتالي ألا يعد هذا الأمر داخلا في باب هذه العلاقة نفسها أي (النصية الواصفة)؟ ومن هنا يصبح هذا التشقيق عديم الجدوى، خاصة أن "جينات" قد ترك الباب مفتوحا أمام اجتهادات القارئ فليست كل النصوص تحتمل هذه الأنماط كلها "وكلما كانت الاتساعية النصية لأثر أقل كثافة ووضوحا كان تحليل النص أكثر ارتباطا بالحكم التقويمي بل بالقرار التأويلي للقارئ."[2]

4- <u>العلاقة التناصية L'intertextualité</u>: وهي تعني الحضور الفعلي لنص في نص آخر عبر ثلاثة مظاهر:

- الاقتباس Citation.
- السرقة Plagiat.
- الإلماع Allusion.

5- <u>الاتساعية النصية: L'hypertextualité</u>: وهي العلاقة التي "توحد النص "ب" (الذي أسميّه نصا متسعا hypertexte) والنص السابق "أ" (أسميه طبعا منحسرا hypotexte)"[3]، وتقوم هذه العلاقة على ثلاثة أركان أساسية:

-1- التحويل transformation: وهي علاقة النقل الجزئي لخاصية من الخاصيات.

---

[1] أحمد السماوي: التطريس في القصص: إبراهيم الدرغوثي أنموذجا، مطبعة التسفير الفني صفاقس، الثلاثية الرابعة 2002، ص 44

[2] G. Genette: Palimpsestes, p16

[3] ibid, p 16

-2- المحاكاة Imitation: وهي علاقة تقوم على الاستلهام والاحتذاء أي تعبير النص المتسع بطريقة من طرق النص المنحسر والإتيان بمثلها وتجاوزها.

-3- المحاكاة الساخرة parodie: وهي ضرب من ضروب التحريف والتحويل لخدمة دلالة مغايرة*

أضربنا عن استعمال المصطلح الذي يقترحه "أحمد السماوي" وهو النصية الناسخة لأن المقصود بهذه العلاقة ليس إبطال نص لحكم نص آخر أو وجوده بقدر ما يقصد هذا التفاعل إلى تحويله (النص) لخدمة غرض مختلف، فالنص المنحسر يظل موجودا بل إن حضوره يزداد إشعاعا حين يتوسل به النص المتسع ليحرفه أو ليحاكيه محاكاة ساخرة. وهنا نتساءل هل يمكن أن نقول إن كتاب (Joyce) أوليس (Ulysse) وإنياذة (Eneide) فيرجيل (Virgile) ينسخان أوديسة هوميروس؟

1-1-2- خطاب العبور في القصة التامرية

- الملحقية النصية: تضليل القارئ

- في مستوى العتبات / العناوين

إن الحديث عن العتبات هو حديث عن مختلف الشذرات والتقديمات والملامح والتنبيهات التي تعضد النص الأصلي وتساهم في تقديمه إلى قرائه إذ "لا يقدّم النص نفسه في حالة تخلّقه الأولى إلا نادرا بل يعاضده عدد معين من التقديمات الكلامية أو غير الكلامية، مثل اسم المؤلف

* اعتمدنا في هذه التعريفات كتاب "جينات" (Palimpsestes)، ص ص 7- 17

أو العنوان أو التوطئة أو التوضيحات، ولا نصل دائما إلى تحديد درجة انتمائها إلى هذا النص غير أن هذه التقديمات تحيط بالنص وتوسعه لتظهره (بالمعنى المعتاد لفعل الإظهار) ولتبرزه في معناه الأصلي، أي لتحيينه ولتأمين حضوره في العالم تقبلا و"استهلاكا"[1]

العتبات النصية بهذا المعنى شديدة التنوع وذات تفريعات متعددة غير أننا سنقصر اهتمامنا على العناوين أي عناوين الأقصوصات مركزين على ما يخدمنا منها في تبين تفاعل القصة التامرية مع التراث السردي الذي تستدعيه عبر عتباتها / عناوينها منزلة نفسها في أفق إبداعي يحتاج دراسة وإنعام نظر.

تتميز العناوين في القصة القصيرة بالكثرة مما يجعل دراستها كفيلة بالمساهمة في قراءة النص الأقصوصي وتبين بعض جوانب إبداعه المتعددة "فالعنوان يلخص الحكاية ويعرض رؤية للأشياء كما هو الشأن بالنسبة إلى الشرح"[2]، إنه يمثل قراءة للأقصوصة وموقفا منها يؤثر أيّما تأثير على تقبل القارئ لها وربما ساهم العنوان في توجيه أحكامه توجيها حاسما، إلا أنّ تحليل العمل الأدبي – وحتى يكون متكاملا - لا بد أن يراعي العلاقة الوثيقة بين العنوان والمتن السردي ليكشف وجوه الترابط بينهما.

قراءة القصص القصيرة تغير أو توضح معاني العناوين بالتحريض على كشف ألاعيب المرجع، إنها تخلق حركية مقاربة تضيف إلى المعنى الأول معنى واحدا أو عدة معان تالية مختلفة وغير منتظرة، أكثر عمقا ورمزية"[1].

Gérard Genètte: Seuils. Ed. Seuil, 1987, p7 [1]

Daniel Grojnowski: Lire la Nouvelle. P 133 [2]

ibid. P 134 [1]

سعت القصة القصيرة بسبب قصرها وتركيزها وسماتها المتنوعة إلى توظيف كل شيء فيها لخدمة غاياتها، ولعل العنوان يعد بالنسبة إليها مجال إبداع لا غنى عنه يمكنها من خدمة هذه الخصائص والسمات، إن كثيرا من عناوين "تامر" تحيلنا من البداية إلى فضاء الحيرة والسؤال لما يلفها من غموض يحتاج إلى توضيح وإبانة وكشف، إذ تنزل إبداعها في غير مجاله وترتاد آفاق أشكال سردية تراثية متنوعة، ومن أمثلة ذلك: النمور في اليوم العاشر، الصقر/ الشرطي والحصان (الرعد)، الطائر (دمشق الحرائق)...، فهذه العتبات تدفع بالنص إلى مجال الحكاية المثلية التي تتوسل في مستوى شخصياتها بالحيوانات، فإذا تجاوزنا العنوان إلى المتن الأقصوصي ألفينا الشخصيات الحيوانية تتسم بالقدرة على التفكير والكلام، إضافة إلى كونها تمثل قيما وتعبر عن أفكار متنوعة أراد الراوي تبليغها ومعالجتها في ثنايا سرده، لكن السرد لا يستقر في أفق الحكاية المثلية بل ينبتّ عنه ولا يستقر فيه فيستدرج عالم هذا الجنس الأدبي وينزله تنزيلا واقعيا ويشده من رسنه مدرجا إياه صلب مشاغل آنية لها بزمننا وثيق صلة.

من هنا تتخذ العناوين وظائف شتى في بناء القصة القصيرة وخدمة سمات جنسها، فهي من جهة عناوين تضلل القارئ وتجعله إزاء جنس قلق يخلخل اطمئنانه ويدفعه إلى التساؤل والحيرة عن دواعي استحضار هذا الشكل السردي التراثي وغيره، وتقدم من جهة أخرى مقترحات قراءة ومداخل لولوج عالم القصة وسبر أغواره.

إن القصة القصيرة ميالة إلى المراوغة انطلاقا من عنوانها الذي يقيم توتّرا وانعدام تطابق مع المتن السردي الذي يعلن عنه، فتقدم لنا نفسها على أنها حكاية مثلية أو خطبة أو وصية وما هي بمنتسبة إلى هذه

الأجناس جميعها. هذا الأمر يفسر في قصص "تامر" تفسيرات شتى منها ما يتعلق بالجانب الفني البحت إذ تتوسل هذه القصص بالتراث السردي بغية الإفادة من طرق إبداعه المتنوعة ومنها خدمة غاية التقيّة والتورية وإكساب السرد غموضا فنيا هو من صميم ألقه وجماليته، ومنها كذلك خدمة النزوع المستمر إلى إقامة جدل خلاق بين العقد المبدئي الذي يقيمه العنوان مع القارئ والمتن السردي الذي ينسف ما استقر في الذهن ويعبث بالمسلمات فيتحول البحث عن المطابقة بين العنوان/القصة إلى ضرب من مساءلة القصة عن مقاصدها الخفية.

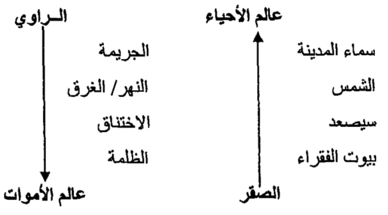
لم يعد العنوان علامة مختزلة مكتنزة تمثل الاقتصاد اللغوي أحسن تمثيل بل غدا حيرة تستبد بالقارئ فإذا طلب اليقين في المتن فهو إلى حيرة جديدة يسلم، أليس هذا من صميم ما تسعى إليه القصة القصيرة حين تعلن تمردها على النواميس والضوابط الماقبلية فتدفع التوتر إلى منتهاه ولا تستقر إلا في فضاء الغبش والمواربة، مما يجعلها بعيدة عن كونها جنسا له مواضعاته الثابتة وقوانينه الصارمة.

تذهب القصة "التامرية" في هذا الخرق مذهبا بعيدا حين تخبرنا عتبة العنوان بشخصيات نحسب السرد معقودا حولها في الأقصوصة ويمكن أن نستدل على هذا الأمر بأمثلة مختلفة هي:

- "الصقر" من مجموعة الرعد: إذ يسرد الراوي قصته، ويروي زيارته لقبر أبيه، والحوار الذي دار بينهما، وعودته إلى البيت وقتله حبيبته، غير أنه لا يحاكم بسبب ذلك بل يصبح تقوس ظهره وتثاؤبه مدعاة لإلقائه في النهر، ويحضر الصقر مرة واحدة حين يقول الراوي "فاستولى علي الفرح، فالصقر الذي يحيا في بيوت الفقراء سيصعد يوما

إلى أعلى ويمتلك سماء المدينة، غير أن فرحي انطفأ بعد قليل إذ اعتقلني رجال الشرطة لأني كنت أتثاءب في الشارع"[1].

إن هذا الحضور البرقي للحيوان يجعلنا نحول ضوء كشافنا التحليلي من الواقع المستتب المستقر ونسلطه على جانب مطمور فينا، فالصقر علامة ضوء تظهر فجأة وسرعان ما تختفي غير إنها تحول مسار السرد برمته من الظاهر إلى الباطن، من الكائن إلى ما يجب أن يكون وتفتح أعيننا على فعل الصعود الذي هو المقابل الحركي لفعل الهبوط المستمر، ويمكن أن نمثل للحركة التمثيل التالي:



تنطلق حركة الصقر إلى أعلى في رحاب السماء بينما ترتد حركة الراوي/الإنسان إلى الأسفل حيث الدنس والظلمة والوحشة مما يجعلنا إزاء مفارقة تنطوي عليها الذات الإنسانية التي تحمل بين ضلوعها صقرا فقيرا لا تروضه القوانين يعشق الحرية والانطلاق في سمائها، وإنسانا خائبا مسلوب الإرادة يحتاج إلى مرسوم رسمي يجيز له التثاؤب، فالصقر يفضح استكانة الإنسان ويدفع به -عبثا- إلى الثورة على مختلف أشكال الوصاية والاضطهاد، ولكن نجاحه يظل فعلا مؤجلا في تقدير "سين مستقبل قريب" لا ندري أهو اليقين أم الظن المخادع مقداره أربعون ألف سنة مما نعد.

---

[1] الصقر (الرعد)، ص 19

إن غاية الإيماء إلى عالم الحيوان لا تعدو أن تكون في هذه الأقصوصة إحداثا لمفارقة تزعزع قناعات الإنسان وتدفعه إلى التمرد والثورة وتحثه على اليقظة ونبذ الانحناء الدائم، لكأن الصقر أراد أن يكشف عورة الراوي ويفضحه، فكيف لم يستطع "ذو العقل الرشيد أن يداري سوءته وأن يخفي عاره الملازم له؟ لقد كان الحيوان في أقصوصة "الشرطي والحصان" من مجموعة (الرعد) كذلك دليلا على هذا التناقض البشع، فالحصان انتصر لكرامته وكرامة صاحبه "أبي مصطفى" حين انتفض وتمرد على القوانين ودهس رمزها وهو الشرطي وآثر أن يعانق شوق الحياة على أن يعيش أبد الدهر بين الحفر"[1]، غير أن "أبا مصطفى خذله إذ يقول الراوي "ودهش الحصان حين رأى أن صاحبه لم يبتهج إنما امتلكه الذعر والوجوم، وانطلق يركض هاربا"[2].

إن عالم الحكاية المثليّة يستدعى لإدانة الإنسان الذي لا يعي دروس الحيوان بل يغرق في جبنه الغريب ويمعن في الهروب من المواجهة ويلجم كل قوة كامنة فيه ويطمس في داخله كل قدرة على الفعل.

تمعن القصة التامرية في الإدهاش حين يعين كاتبها عنوانا تبدو علاقته بالأقصوصة في الظاهر معدومة، إذ تحيل العتبة "يوسف... يوسف الصغير الجميل الهالك."[7] على شخصية يوسف التي لا نجد لها أثرا في ثنايا السرد، فشخصيات القصة هي "محمد" و"سليم" و"عدنان"، إضافة إلى أن العنوان يوجه التقبل نحو استحضار القصص

---

[1] استعرنا بيت الشاعر "أبي القاسم الشابي" الشهير:

ومن لم يعانقه شوق الحياة يعش أبد الدهر بين الحفر.

[2] الشرطي والحصان (الرعد)، ص 78

[7] يوسف... يوسف الصغير الجميل الهالك (النمور في اليوم العاشر)، ص 20

القرآني من خلال ما تقيمه النعوت "الصغير/ الجميل/ الهالك" من صلات مع ما جرى للنبي يوسف حين حسده إخوته وألقوا به في البئر وعادوا إلى والده مبتئسين يدّعون قصة الذئب ويحتجّون بالقميص المخضّب بالدّماء الكاذبة، غير أن القصة لا يربطها بعالم قصة يوسف النبي أي رابط ظاهر فمفاد الأحداث أن "محمدا" و"سليما" أخذا معهما "عدنان" الطفل الغني إلى النهر ودفعاه إلى السباحة في النهر دفعا لكنه لم يكن يحسنها فغرق فما بادرا إلى إنقاذه بل قذفا بثيابه إلى النهر وعادا أدراجهما مبتعدين.

إن العلاقة بين القصة الدينية وهذه القصة القصيرة محض تمويه وتعتيم لا يستدل عليها إلا حين نفك مغالق القول ونبحث في الدلالة البعيد"ة التي قصدت إليها الأقصوصة، فإذا كان النهر دالاّ على فضاء المغامرة والحرية والطهارة فهو كذلك فضاء غرق الغني الذي نشأ صلب عائلة تمنعه من تحمل المسؤولية ومواجهة الصعاب وبذلك يكون مصير" عدنان " منتظرا ومنطقيا لأنه لم يروّض نفسه رياضة الفقراء الذين ينتزعون الرغيف من صخر الواقع الممتنع تدفعهم الحاجة إلى التمرّس بالحياة وتذوق مرارة المكابدة، فبراعة الطفلين الفقيرين في السباحة كانت عاملا هاما في جعلهما بعيدين عن أن يلقيا المصير الذي لقيه "عدنان".

حضور القصة الدينية -قصة النبي "يوسف"- في هذه الأقصوصة التامرية يبدو حضورا فضفاضا يثوي طي العبارة ويقتضي إنعام نظر وتدبر لإدراك غاياته، إذ تستدرج القصة القصيرة بعض العناصر من القصص القرآني وتقحمها في شكل إلماعات برقية لا تنقل السرد إلى فضاء الخارق أو الصدفة المنظمة بقوة غيبية مثلما جرى في

قصة النبي "يوسف" بل يتدرج السرد تدرجا تتابعيا نحو النهاية المتمثلة في غرق "عدنان". هذه الإلماعات تعبّر عنها صفات "عدنان" التي تشده إلى صورة النبي رائع الحسن، فالطفل "وسيم الوجه، ممشط الشعر، أنيق الثياب"[1] ووالداه حريصان عليه كل الحرص، وهو كذلك محسود لما يحظى به من مكانة" فقال "سليم" لمحمد: سمعت ما قاله؟ قال إنه يريد الذهاب معنا ليسرق التفاح والمشمش مع أن الفواكه التي تدخل إلى بيتهم كل يوم تكفي أهل الحارة جميعا"[2].

هذه الروابط الجامعة بين القصتين والتي عمد المبدع إلى تهميشها ليست إلا بصيصا من نور يتراءى لأعمى، والعنوان من هذه الجهة ليس إلا عتبة/عتمة تساهم في تمييع العلاقة بين ما يضبطه العنوان من مسالك قراءة وما تصرح به الأقصوصة من بناء سردي، فبقدر ما تقترب الأقصوصة التامرية من منابعها السردية التراثية فإنها تبتعد عنها حين تقيم سردها على عبث عجيب بما يوحي به العنوان بل إنها تعمد إلى إقصائه إذ لا تستمد منه إلا صلات هشة، إنها تستحضر "قصة يوسف" لتمزق أوصالها، وتنتقض على ما أوحت به في عتبتها ذاتها وتقصيه إقصاء مبرّحا، وهذه حال جنس متمرّد أبدا "قد دأب على مناوشة أسلافه والعبث بهم."[3]

تتعمد القصة التامرية تقديم نفسها تقديما مراوغا من خلال عتباتها، فتظهر لنا سردها في إهاب أجناس أخرى وأشكال مغايرة فلا تتورّع عن توريط عنوانها في شبهة التحريف حين تعرض علينا ما

---

[1] يوسف... يوسف الصغير الجميل الهالك (النمور في اليوم العاشر)، ص22

[2] نفسه، ص24

[3] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص144

يوهمنا بأننا إزاء "خطبة" أو "وصية" أو" مشروع خطبة" أو نص تاريخي: ملخص ما جرى لمحمد المحمودي/ الشنفرى/ الذي أحرق السفن...لكنها سرعان ما تتملّص من هذا الميثاق التقبّلي وتنتصر لهويتها الأجناسية المخصوصة فلا تعدو أن تكون في نهاية المطاف قصة قصيرة تجوس العالم بعصا الحكيم الذي جاء من أقصى السرد يسعى حتى ينبه نيام القوم إلى أنهم إذا لم يتبعوا الشذرات ويلملموا شتات العبارة ويؤلفوا بين المتناقضات فقد ضاعت حكمة القراءة وصواب المقاصد.

إن القصة القصيرة التامرية لا تتقبل باعتبار مطابقة العتبة لمتنها السردي بل في إطار توتر العلاقة بينهما وصلب هذا التنازع الأجناسي المستمر وتجاذب المناخات الإبداعية المتنوعة، وهذه تقنية يعمد إليها القاص السوري في بعض أقصوصاته حتى يجعل فعل القراءة ضربا من الإنشاء والتأسيس لا يني يدفع بالقارئ إلى صفوف المساءلة الأمامية، فيقرّ عنده شبهة الجنس أو الشكل التراثي ولكنه يرده إلى واقعه بكل ما فيه من تمزق واضطراب، فيظل إبداع القصة القصيرة وقراءتها بحثا عن سر تؤجل آلة السرد الكشف عنه وتخطئه فراسة المتعقبين ولكنها لا تتوقف عن السعي إليه، إن القصة القصيرة كما تقول "فاليري شو" (Valerie Shaw) توفيق بين المتناقضات، تفاعل بين التوترات والمقولات المتضادة... بيد أن العامل الوحيد المشترك فيها، هو التوازن الذي تسعى إليه"[1].

[1] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة القصيرة، ص 76

- النصية الواصفة: التراث إثبات وجود

إن الناظر في هذا المستوى من مستويات التفاعل النصي ليدرك بسرعة أن القصة القصيرة التامرية لا تتوقف عن الاستفزاز والمناوشة تطأ المجاهل وتغشى الفلاة حين اشتداد الهاجرة ولا تقف على التخوم بل هي إلى قلب الدوار أسرع، ففيها يمارس القاص مختلف صنوف اللعب، يجرب الأشكال المختلفة ويختلق بعضها الآخر، يمزج العوالم ويهتك الحدود ممعنا في "التخريب البنّاء"، ألم يكن "زكريا تامر" طيلة حياته مهوسا بترويض المواد الصلبة وتطويعها!!. لم يكن عدميا في تعامله مع التراث بل مؤمنا بجدواه عارفا بأن لا مستقبل لمن لا ماضي له، إنه يعتبره عاملا أساسيا ضامنا لوجود الإنسان وشرطا من شروط التفاعل مع الشعوب الأخرى وإثبات الذات في فترة اهتز فيها الإيمان بالهوية والانتماء يقول: "إنّ المثقف العربي يحتاج إلى العودة إلى تراثه والانتفاع بجوانبه وتحويل تلك الجوانب الإيجابية إلى أرض صلبة يقف عليها ويواجه ثقافات الشعوب الأخرى بثقافة لها جذور متغلغلة عميقا في أرضه ثقافة حقيقية متميزة لا تعاني عقد نقص وتعرف كيف تتفاعل مع ثقافات الشعوب الأخرى دون أن تفقد شخصيتها الخاصة."[1]

العودة إلى التراث عند "زكريا تامر" لا غنى عنها لما يتوفر عليه هذا التراث من جوانب إفادة لا بد من إدراكها تحمي المثقف خصوصا والإنسان عموما من الذوبان في مختلف الثقافات الأخرى نتيجة شعور بتفوقها يتلازم مع اهتزاز الثقة بالنفس إثر هزيمة

[1] فاطمة سليم: لقاء مع القصاص السوري زكريا تامر، مجلة قصص ع 43، جانفي 1979، ص 86

(1967). لطالما عالج "زكريا تامر" في أقصوصاته تلك النظرة المتخلفة التي تحول التراث إلى معلم جامد ميت لا أثر للحياة فيه وكم هو شبيه عند أصحاب هذه النظرة بالسيف الذي "يُكتفى بتعليقه على جدران الغرف كتحفة أثرية، ولا أحد يستخدمه كسلاحٍ سوى ضعاف العقول."[1]

لقد ضبط القاص السوري لنفسه اتجاها عاما يمكن أن يعد إطارا لتبين نظرته إلى التراث عموما والتراث السردي خصوصا، ولسنا نبالغ إذا قلنا إنّ القصة التامرية لا تتوقف عن محاورة هذا التراث السردي حوارا معلنا، فهي لا تفتأ تستدعي في رحابها الخرافات والأساطير والأمثال والخطب وغيرها من الأجناس الأدبية المختلفة غير أنها لم تغترب مع ذلك عن معالجة هموم الإنسان ومشاكله وقضاياه المتنوعة لقد قال المترجم الروسي لقصص تامر: "إنها قصص غريبة وخيّرة كالأساطير، عارية وقاسية كالحياة(...) إنه يستخدم بشكل واسع كلا من المجاز والاستعارة وبجرأة يدخل العنصر الأسطوري والخيالي في صلب السرد الموضوعي."[2] يقودنا هذا الرأي إلى تبين مسألة أجمع حولها النقاد وهي وقوع لغة تامر في منطقة تماس بين لغة تجتمع فيها مقومات السرد الموضوعي ومراعاة مقتضيات الحكاية وما تتطلبه من حبكة، لكن القصة التامرية في مستوى خطابها تشق عصا الطاعة دوما وتظل على استعداد دائم إلى "تسريد الشعري" و"تشعير السردي" إنها تقتنص أشد اللحظات قتامة وسوداوية لتقدّ منها جمالياتها ولتعقد منها

---

[1] الاستغاثة (دمشق الحرائق)، ص 144

[2] محسن يوسف: زكريا تامر، أشواق إلى وطن جديد، مجلة الموقف الأدبي، ع 106 –107، مارس – افريل 1980، ص 64

أغنية راقصة على تخوم الجراح. لقد استطاع هذا الخطاب القصصي – في نظرنا – أن يتنزل في رحاب العجيب والغريب والمفارق والمدهش دون أن يفقد صلته الوثيقة بالواقع، مستحضرا التفاصيل اليومية، منزلا المفارق في أحضان المشاكل لكأنهما عالمان متآخيان لا ينفصلان. نحن هنا أمام كتابة هي في واقعها القرائي، كما في أدواتها التعبيرية العاملة فوق وتحت سقوف القصة القصيرة كنوع، عمليات قلب راديكالي للمنطق ذاته الذي يحكم اتصال وانفصال الوظيفتين الشعرية والخطابية في اللغة."[1]

إن الخطاب التامري قد استطاع أن يستضيف في رحاب القصة القصيرة فنون السرد التراثية، لقد صار التراث السردي وجها من وجوه تأويل الحاضر وفهمه وتعميق الوعي بتعقيداته المختلفة كما غدا كذلك شكلا من أشكال التمويه الفني الذي يسعى إلى إكساء السرد القصصي غموضا يجعل إبداعه تداولا بين مقاصد منتجه ومقاصد قارئه، فليس من شأن القاص أن يعري غاياته تعرية تذهب بلذة المفاجأة ومتعة الاكتشاف والإدهاش. إنّ تنزيل العوالم الخرافية أو الأسطورية صلب عالمنا الواقعي لهو استراتيجية سردية دأب عليها "تامر" في الكثير من أقصوصاته إلى درجة أن الواقع المستهدف صار أكثر غرابة وإدهاشا من العوالم المفارقة ذاتها، لكأن القاص يريد أن يقول إن الواقع المعقد أضحى في كثير من الأحيان غير قابل للفهم خارق لكل قواعد المنطق وأعرافه، إنه واقع لا يتورع عن إدانة أبطاله التاريخيين وتخوين أفعالهم وتحريف غاياتهم النبيلة، ألم يعدّ إحراق القائد الإسلامي طارق بن زياد للسفن في تلك الحادثة الشهيرة "تبديدا لأموال الدولة وضربة لقوة

---

[1] صبحي حديدي: غلاف مجموعة الرعد

الوطن"[1] ؟، إنه واقع لا يدرك وفق مواضعات ومواصفات معلومة، وليس من شأن الأدب عموما والقصة القصيرة خصوصا أن تنقل الواقع، إنها تنشئه وفق رؤية صانعها وتعبث بنظامه وتنتهك حدوده وتنزع عنه كل قداسة مزعومة فتعريه وتخلق منه إمكانات غير مجربة، تتوسل بمواد الأجناس التراثية وشخصياتها وخصائصها لتبلغ غاياتها المختلفة فقد "أدخل زكريا تامر الإسقاط التاريخي وطوّر طريقة استخدامه، وشّى الواقع الإنساني بالرمز وحفلت لوحاته بالألوان، غيّر من صورة هذا الواقع لتصبح أكثر تعبيرا من الواقع."[2]

يجعلنا ما تقدم ذكره نخلص إلى أن عودة "زكريا تامر" إلى التراث وعمله الدؤوب على استدعائه في مختلف أقصوصاته لا ينطوي على نكوص وارتداد بقدر ما يكشف تصورا جماليا يرى في القصة القصيرة مجالا لتفاعل النصوص وحوارها المنتج الخلاق ويصدر عن إيديولوجية مبدع يرى في التراث السردي مقومات إثبات الذات ومحاورة العالم.

من شأن النظر في علاقة الأقصوصة التامرية بنقدها وشروحها أن ينبهنا إلى قيمة التفاعل بين النقد والإبداع في توسيع مقروئية النص وتمكين القارئ من إدراك الأسس التي يقوم عليها إبداع الأقصوصة حين تستلهم من الحكاية المثلية شخصياتها الحيوانية القادرة على التفكير والكلام، أو حين تستعير من الأسطورة الأفعال الخارقة أو من الخرافة مواعظها وتقنيات حاكيها في الإدهاش وجعل المتقبل يصادق على ارتجالاته الموغلة في الغرابة.

---

[1] الذي أحرق السفن (الرعد)، ص ص 24 – 25

[2] محسن يوسف: زكريا تامر، أشواق إلى وطن جديد، مجلة الموقف الأدبي، ص 60

لقد ذهب الناقد "وليد إخلاصي" إلى حد اعتبار "زكريا تامر" يشبه الحكواتي الشعبي الذي ينهي ليلته أو حكايته بحكمة أو موعظة تدلل على قدرته الذاتية على استخلاص النتائج الجاهزة التي يحتاج إليها المستمع."[1]، فتنزيل "الحكاية الشعبية" أو "المثل" أو "الوصية" صلب القصة القصيرة لا يفسح المجال أمامها حتى تذهب بمقومات هذا الجنس وخصائصه بقدر ما يجعلها تنصهر صلبه وتذوب طيّ غاياته، إنها لا تنقل القصة القصيرة إلى عوالم أخرى مفارقة بقدر ما تتنزل في رحابها مطواعا وتخدم سعيها الدؤوب إلى تشريح الواقع وإدانة مختلف أشكال السلطة المتسلطة. يتجلى هذا الجمع بين العوالم في مواضع مختلفة من أقصوصات "تامر" مما حدا الناقد "عبد الرحمان أبو عوف" إلى القول متحدثا عن المدينة التي يمثل لها "تامر" في سرده: "والمدينة التي تغص بالأحداث والأشخاص مدينة مستوحاة من خيال الوجدان القصصي الشعبي الذي طالما تربينا عليه، غير أن المجازات الرمزية المنتشرة هنا وهناك في القصة لا تلبث أن تقنعنا بأنها تقصد عالمنا"[2]، ولعلنا حين نتوقف عند صورة المدينة في أقصوصة "اللحى" الواردة ضمن مجموعة "الرعد" ندرك هذا الجمع المدهش بين خصائص مستمدّة من عوالم الخرافة وخصائص أخرى تنزل المكان صلب واقعنا وتقيم بيننا وبينه ألفة وشعورا بالانتماء إليه، يقول السارد: "ولمدينتنا سبعة أبواب، وقد خرج الوفد من أحدها تتقدمه راية بيضاء، وسار بين جنود أكثر

[1] وليد إخلاصي: دقة الصائغ، ص 28

[2] عبد الرحمان أبو عوف: زكريا تامر والقصة السورية القصيرة، ص 104

عددا من النجوم والجراد، منهمكين في التنقيب عن القمل في ثيابهم الداخلية تاركين سيوفهم للشمس تجفف ما علق بها من دم وطين."[1]

فُهم توظيف التراث السردي عند بعض النقاد فهما مخصوصا واعتبر من قبيل التطويح بالقصة القصيرة في عوالم تنأى عن الواقعية وتلج آفاق الفوضى وكأن الدمار يمثل الخلاص والمنفذ، إذ يقول الناقدان "نبيل سليمان و"بوعلي ياسين" طي حديثهما عن مجموعة "الرعد" "إنها تضعنا في عالم خاص أشبه بعالم الأشباح والكوابيس وهو عالم المشفق غير الراضي عن واقعه المدفوع إلى صراع انفعالي غير واع مع المجتمع والنظام."[2] ينم هذا الموقف عن تعارض تام بين مقاصد الإبداع ومقاصد القراءة فقد أصر الناقدان على اعتبار القصة التامرية القصيرة قصة عدمية خالية من العواطف الإنسانية تلقي بشخصياتها في أتون الصراع وتجرّدها من مقومات البقاء مما جعل فهمها للواقع فهما مغلوطا، وليس الأمر -في نظرنا- على هذه الشاكلة إذ أن استدعاء تامر للمفارق لم يكن أبدا بغية التشريع للفوضى وخوض صراع انفعالي لا عقلاني، بل كانت غايته كما ذكرنا جمالية من جهة وفكرية من جهة أخرى، تسعى إلى التحريض على هذا الواقع المتردي لا من أجل رفضه بل من أجل تغييره والعمل على معالجة أسباب تخلف المجتمع وهزيمته النكراء.

إن وراء القصة التامرية صانعا ماهرا لا تفلت من يديه خيوط اللعبة السردية، فإذا أفسح المجال للشخصيات الهامشية المأزومة واقترب من روح الأشكال السردية التراثية وولج عوالمها المفارقة فإنه

---

[1] اللحى (الرعد)، ص 40

[2] نبيل سليمان – بوعلي ياسين: الأدب والإيديولوجيا في سوريا، 1967 – 1973، ص 212

قد قصد إلى ذلك قصدا حتى يخدم عدة غايات منها كشف ما يتعرض له الإنسان من محاولات ترويض وتشويه غايتها سلبه حريته وكرامته وتسهيل خضوعه لمنطق من يملك الطعام، ودونك قول المروّض مفسرا خصائص مهنة الترويض لتلاميذه "إذا أردتم حقا أن تتعلموا مهنتي، مهنة الترويض، عليكم ألا تنسوا في أي لحظة أن معدة خصمكم هدفكم الأول، وسترون أنها مهنة صعبة وسهلة في آن واحد. انظروا الآن إلى هذا النمر. إنه نمر شرس متعجرف، شديد الفخر بحريته وقوته وبطشه، ولكنه سيتغير ويصبح وديعا ولطيفا ومطيعا كطفل صغير، فراقبوا ما سيجري بين من يملك الطعام وبين من لا يملكه، وتعلموا."[1]

إذا لم يقرأ التراث السردي قراءة صحيحة صار مدعاة للرضاء بالواقع والتسليم بقدرية القمع والهزيمة، ولعل استدعاءه ومحاورته أن يكونا سبيلا إلى إعادة النظر في قناعاتنا والأقوال التي توارثناها أجيالا متعاقبة ولم نكلف أنفسنا عناء التمعن في دلالاتها العميقة وغفلنا عن خطورة توظيفها لتربية الإنسان على الاستسلام، ومن هنا يكون حوار القاص مع التراث السردي حوارا منتجا غايته فضح الفهم السطحي للأقوال الموروثة والأمثال والحكم والسخرية منه، ففي أقصوصة "الأعداء" يقول السارد في تهكّم واضح: "كن أول من يطيع وآخر من يعصي، فلا رأي لمن لا يطاع، وإن كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب، والقناعة كنز لا يفنى، والحسود لا يسود، فاستقم كما أمرت وأطع أولي الأمر، وكل من سار على الدرب وصل."[2]

---

[1] النمور في اليوم العاشر (النمور في اليوم العاشر)، ص 54

[2] الأعداء (النمور في اليوم العاشر) ضمن لوحة "الشموس والأقمار"، ص 15

لقد قصرنا دراستنا للنصية الواصفة على علاقة القصة القصيرة التامرية بشروحها ونقدها في مستوى استدعاء التراث السردي وتوظيفه دون غيره من القضايا لأن مقام البحث يقتضي منا ذلك، وقد جعلنا النصية الواصفة تشمل تعليقات القاص في أحد حواراته مثلما تشمل آراء نقاد حاولوا دراسة هذا الجانب عند "زكريا تامر"، والحق نقول: ما من ناقد تناول هذا الجانب ضمن دراسة مستقلة أو خصص له ما يستحق من عناية، فأغلب ما استندنا إليه لا يتجاوز الملاحظات العابرة التي بدت لناقد لم يقصر اهتمامه على جوانب تفاعل القصة التامرية مع التراث السردي بل كان همّ أغلب النقاد تبين الخصائص العامة التي تحكم إبداع القصة القصيرة عند "زكريا تامر".

يعكس توظيف التراث السردي عند "زكريا تامر" رؤيته للإبداع الأقصوصي الذي يجب أن يسعى إلى استحضار هذه النصوص ومحاورتها وتنزيلها صلب مشاغلنا واهتماماتنا حتى لا يتراكم عليها غبار التجاهل والنسيان ويكتفى بتعليقها كسيف لم تعد بصاحبه حاجة إليه، التراث السردي عند "زكريا تامر" قوة بها نواجه التهميش والعدم ونرسخ أقدامنا في عالم اهتزت ثوابته، واستدعاؤه صرخة في وجه من شوهوه أو سعوا إلى تجميده في قوالب ثلجية صلبة لا سبيل إلى تفكيكها لفهم مغالقها.

تكشف النصية الواصفة أن القصة التامرية قصة تحلق في ذرى الإبداع بأجنحة التراث ولا تتوقف عن مناوشة أسلافها ومحاورتهم غير أنها لا تنفصل عن عوالمنا فتدين وتفضح وتحطم وتبني وتنتهك حجب المخفيّ، كلماتها نفّاذة وعباراتها مشحونة بالمعاني محيرة وما أكثر احتياجها للقراءة! وما أدرّها للحديث! إن أقصوصة "تامر" التي ترجمت

إلى عدة لغات منها الروسية والفرنسية والإنجليزية وحظيت بالاهتمام في غير موطنها وعدت جديرة بالقراءة اعتبرت عند بعض النقاد العرب* فوضوية الرؤية، بطلها لا يرى في الحياة ما يستحق أن يعيش لأجله، ترتاد بنا عوالم كابوسية مرعبة، وهذه مفارقة أخرى من مفارقات القصة التامرية، إضافة إلى كونها قد استطاعت أن تضرب في التراث السردي بسهام كثيرة وأن تقتنص منه كل هامش ساعدها على إزعاج المركز وخلخلة نفوذه دون أن تتخلى عن التجديد والمغايرة وابتعاث أشكال في القص متنوعة والانخراط في "مناورات سردية" لا تتوقف، إذ أننا لا نستطيع أن نثبت أبدا انضباط القصة التامرية لنمط واحد من أنماط القصة القصيرة، لقد اجتمعت فيها القصة اللحظة والقصة الومضة وقصة النفس، والقصة القصيرة الطويلة، والقصة الحدث... لكنها مع ذلك أقصوصة تحافظ على إدهاشها المستمر واستفزازها الحاد للمتلقي وعبثها بالعوالم وتحطيمها لكل منطق مسبق، تعيش في رحاب الرفض والإدانة وتقدم حكاياتها في إهاب فني فيه من ذاتية الشعر وإيحائه وغموضه وفيه كذلك من موضوعية النثر واسترسال حبكته وجزالة حركته، إن "زكريا تامر" كما يقول الناقد المصري "أحمد محمد عطية": "يجسد مفهومه لقضية التراث والمعاصرة وكيفية بعث التراث القديم بقيمه النبيلة والتقدمية لتمتزج بالتجديد في الشكل الفني والرؤية النضالية."[1]

القصة التامرية قصة تجريبية بامتياز فهي لا تستكين إلى خط فني ثابت بل ترتاد مناخات قول شتى وتسعى إلى تجديد تعاملها مع مختلف

---

* نبيل سليمان – بوعلي ياسين / ياسين كتاله / عبد الرزاق عيد

[1] ورد ضمن مقال محسن يوسف: زكريا تامر... أشواق إلى وطن جديد، ص 65

مواد السرد، إنها نزّاعة إلى مجاوزة منطق المعتاد، ميّالة إلى اختراق الحدود بكل ما يقتضيه ذلك من جرأة وعنف "يدخل مباشرة في نسيج اللغة فيكسوها قوة مؤثرة ونفوذا واضحا."[1]

- الاتساعية النصية: التفاعل والمجاوزة

احتفلت القصة التامرية بالتراث السردي ودعته إلى رحابها وأفسحت مجالا واسعا للأمثال والحكم والخطب والوصايا والقصص القرآني وقصص الجان والأشباح والحكايات الشعبية والقصص التاريخية... ولم تشذّ بذلك عن خصائص جنسها، فالقصة القصيرة تحافظ على صلتها المتينة بالأشكال السردية التراثية وتسعى إلى محاورتها وإحيائها وتوظيفها في خدمة المقاصد الفنية والذهنية في آن واحد.

يتراوح حضور التراث السردي في القصة التامرية بين حضور الشذرة والنقل الجزئي لخاصية من الخاصيات وهو ما يسمى عند "جينات" التحويل transformation والمحاكاة الساخرة parodie التي تقوم على احتذاء أسلوب من الأساليب بغية تحقيق غاية الهجاء والسخرية.

- التحويل: Transformation

يتجلى الشكل الأول من أشكال التفاعل في عدة مواضع من القصة التامرية منها التجاؤها إلى استعارة بنية التضمين المتمثلة في قيام السرد على حكايتين تكون إحداهما إطارا أما الثانية فترد مضمّنة في الأولى، وهذه البنية متواترة في الحكايات الشعبية القديمة والخرافات والحكايات

---

[1] إبراهيم الجرادي: طرقات عربية، ص 11

المثلية، ففي أقصوصات "في ليلة من الليالي" (النمور في اليوم العاشر) يعتمد السارد هذه البنية إذ أنّ حكايته الأم هي حكاية "أبي حسن" الذي يتهم باطلا بالسرقة وضمن هذه الحكاية نجد حكاية أخرى يرويها "أبو حسن" للولد الذي يشاركه الزنزانة، ولا تخلو الحكاية المضمنة من استعارة بعض خاصيات السرد التراثي ومنها فاتحة الحكاية المتمثلة في عبارة مسكوكة متداولة في السرد القديم "كان في سالف العصر والأوان رجل اسمه مصطفى وكان فقيرا لا يملك من متاع الدنيا سوى شاربيه..."[1] كما تستعير هذه الحكاية أبطال الحكايات القديمة مثل (الرجل الفقير المسكين مصطفى/ الملك/ ابنة الملك...) وأحداثها (إصدار الملك أمرا من الأوامر/ مخالفة أحدهم الأمر/ معاقبته/ حدوث المنعرج الحاسم: زواج الفقير من ابنة الملك/ امتحان إخلاص الفقير لابنة الملك/ التصادم/ الموت...) وعباراتها "وفي يوم من الأيام أصدر ملك البلاد أمرا يقضي بأن يحلق كل الرجال من مملكته شواربهم (...) وزوج الملك مصطفى من ابنته التي كانت أجمل امرأة في الدنيا... وعندما علم الناس بموت مصطفى وما جرى له، حزنوا عليه كثيرا وبكوا..."[2]

إن هذا التشابه الكبير يجعلنا نتوقف عند ما ورد في "ألف ليلة وليلة" فكثيرا ما تؤدي بعض حكاياتها إلى زواج الملك أو ابنه من بنت الفقير أو تزويج الفقير من ابنة الملك وتقريبه "ثم إن الملك جعل "معروفا" وزير ميمنة عنده وطابت لهم الأوقات وصفت لهم المسرات (...) ثم إن الملك "معروفا" أرسل يطلب الرجل الحرّاث... ثم علم أن له بنتا بديعة

---

[1] في ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر)، ص 44

[2] نفسه، ص ص 44 – 45 – 46

الحسن والجمال كريمة الخصال شريفة النسب رفيعة الحسب فتزوج بها..."[1] لكن حدة التشابه تنكسر حين يضمّن السارد حكايته عبارات لا تعود إلى زمن قديم بل تتجلى فيها الإحالة على المتداول اليومي الذي يحيل إلى زمننا هذا لا إلى عهود غابرة من قبيل "لا عاش من يزعلك... أنا متضايقة جدا..."[2]، إضافة إلى أن السارد يؤجل فعل اختبار صدق البطل إلى ما بعد حدث الزواج، والحال أن البطل في الحكايات الشعبية مطالب بإثبات حبه لابنة الملك والتضحية من أجلها ومكابدة الأهوال حتى يصل إلى تحقيق مبتغاه.

هذه التحويلات التي طرأت على الحكاية مقصودة من لدن السارد بغية الإمعان في إحداث المفارقات السردية التي من شأنها أن تحرك فعل القراءة نحو تبين تفاعل النصوص وقدرة هذا التفاعل الخلاق على تعميق وعينا بقدرة الأشكال السردية القديمة على كشف عورات زمننا هذا، فقصة "تامر". لا تستعيد أزمنة عفت عليها الأيام، بل تستمد منها إمكانات لفضح سلطة القانون العمياء وعواقب التنازل عن المبادئ وعن رموز الانتماء أو التعلق بأفكار تربط الرجولة بالمظهر لا بالجوهر. إن الحكايتين تدينان انهيار قيم الخير والشهامة في هذا المجتمع الذي ذبح الأمومة وتخلى عن سبل الرشاد وغدا خارجا عن إطار العقلانية والمنطق يحاكم الأبرياء ويترك المجرمين طلقاء. إن التراث السردي يحضر ليؤصل القمع ويؤكد فداحته في سالف العصر والأوان وعلى ما بلغه في زمننا من حدة وغرابة.

---

[1] ألف ليلة وليلة، ج1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1999، ص ص 675 – 678

[2] في ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر)، ص 45

إن التحويل قد تجاوز عند "زكريا تامر" النصوص السردية التراثية ليشمل كذلك النص المقدس، ففي أقصوصة "الصقر" من مجموعة "الرعد" يتصرف الراوي في الآية القرآنية" المال والبنون زينة الحياة الدنيا والباقيات الصالحات خير عند ربك ثوابا وخير أملا"[1]. ويقول على لسان أبيه "الأبناء زينة الحياة الدنيا"[2] وهذا التحويل تم بالحذف والاختزال لا بالزيادة ويسمى عند "جيرار جينات" transformation réductrice وهو تحويل فني غايته الأولى التمثيل لكسر الحدود الفاصلة بين العوالم، فقد غدا من الممكن أن يخاطب الحي الميت وأن يوصيه بصحته خيرا، وأصبح المذنب لا يعاقب بسبب ارتكابه فعل القتل بل بسبب تثاؤبه وتقوس ظهره، ومن السذاجة أن نقول إن "تامر" ينتهك القرآن حين يحذف من الآية بعض العبارات، فما قصد إليه أبعد من ذلك بكثير، إنه يكشف اختفاء شمس العدالة وعصافير الحرية وتحول القانون إلى أداة تعبث بها أيدي أصحاب السيادة والسلطان الذين أغمضوا أعينهم عن القتل وفتحوها لتلاحق كل من يسيء إلى سمعة البلد حين يجوع أو يمرض أو يصرح بذلك، مما يجعل كلامه "هجوما صريحا على الدولة"[3].

لقد طال المسخ كل شيء وغدت المغالطة منتشرة في المجتمع وصار بوسع أي كان أن يحرف كل شيء دون تمييز فحتى المقدس من الآيات يتصرف فيه حسب المصالح والغايات أما عن القانون، فلا قانون والقاضي يحاكم الأبرياء بطريقته الخاصة ويلقي بالراوي في غياهب

---

[1] محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن، دار الحديث، القاهرة – مصر/دار الجيل، بيروت – لبنان، 1988، ص 137. الكهف، 46

[2] الصقر (الرعد)، ص 17

[3] نفسه، ص 18

المجهول "ثم نطق حكمه، وبعدئذ غادرت قاعة المحكمة يحيط بي عدد من رجال الشرطة، وكانت بانتظاري سيارة تشبه تابوتا عتيق الخشب، تولت نقلي إلى ضفة نهر من الأنهار السبعة، وهناك أوثقني رجال الشرطة بالحبال وربطوا بقدمي حجرين ثقيلين ثم قذفوا بي إلى النهر، فغصت حالا في مياهه مندفعا إلى القاع مغمض العينين والفم محاولا أن أتخيل مدينة تحترق تحت سماء خضراء وقمر أسود."[1]

نقف في الأقصوصات كذلك، على مظهر آخر من مظاهر التحويل ويتم بزيادة بعض العناصر إلى الأصل ففي أقصوصة "الذي أحرق السفن" من مجموعة "الرعد" يقول الراوي ضمن اللوحة الثانية "الاستجواب" متحدثا عن مراحل خلق الكون: "في اليوم الأول خلق الجوع. في اليوم الثاني خلقت الموسيقى (...) وفي اليوم الثامن خلق المحققون، فانحدروا توا إلى المدن، وبرفقتهم رجال الشرطة والسجون والقيود الحديدية."[2]، يضيف القاص إلى ما ورد في "سفر التكوين" يوما ثامنا محوّلا عدد أيام الأسبوع من سبعة إلى ثمانية، لكأن ما جرى في اليوم الثامن يقع خارج حدود المعقول والمنطق، إذ أن القامعين من محققين ورجال شرطة وسجانين قد بلغوا من الظلم شأوا عظيما لا يدركه من يحاول فهمه أو حده أو تفسيره، إنها سلطة تدين أبطالها التاريخيين وتستخف بالعمل العظيم الذي أتاه "طارق بن زياد" عند فتح الأندلس وتعتبره خيانة وتبديدا لأموال الدولة وتعاونا مع العدو، لقد بلغت شهوة القتل حدا لا يطاق، وصار بالإمكان تحريف الحقائق واختلاق التعلاّت والأوهام بغية محاكمة أي كان، والتشكيك في انتماء

---

[1] الصقر (الرعد)، ص 20

[2] الذي أحرق السفن (الرعد)، ص 24

المواطن، وإدانة رموزه التاريخية التي يجلّ أعمالها ويعترف لها باللحظات المشرقة من تاريخه.

يعلق "عبد الرزاق عيد" على إضافة تامر لليوم الثامن قائلا: "إذا كان الله قد خلق العالم في ستة أيام وفي اليوم السابع استراح كما في سفر التكوين، فإن عالم زكريا تامر قد خلق في سبعة أيام وبعدها في اليوم الثامن أي خارج حدود الأسبوع تأتي قوة مفارقة خارج مقياس الزمن الأسبوعي لتقتل العالم."[1]

أرادت القصة التامرية أن تنزع عن هذه السلطة القمعية كل شرعية، إذ أنها تحاكم الناس خارج إطار القانون الوضعي وخارج إطار القوانين السماوية، وتستمد سلطتها من اللامنطق واللاعقل، فموضعها خارج عن كل حدّ، إنها سلطة عمياء تستبيح كل شيء، تمارس قمعها البشع بـ"براعة وإتقان" و"تحسن" التشويه والتمويه والمراوغة واختلاق التهم وقلب الحقائق.

تتفاعل القصة التامرية كذلك مع الأقوال المأثورة التي يجري تداولها على ألسنة الناس غير أن السارد يحولها تحويلا تامّا، إذ أنه يحافظ على الملفوظات ويتصرف في مواقعها لتؤدي معنى مخالفا مخالفة تامة للمعنى الأصلي، ويمكن أن نضرب لذلك مثلا ففي أقصوصة "رجل غاضب" الواردة ضمن مجموعة "دمشق الحرائق" يرفض الناس دعوة الرجل الغاضب لهم لقتال العدو ويجيبونه قائلين: "جبان حي أفضل من شجاع ميت."[2]، فالناس قد قلبوا القول الأصلي: شجاع ميّت أفضل من جبان حيّ، حتى يبرروا عجزهم وتعلقهم بالحياة

---

[1] عبد الرازق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص ص 78 –79 .

[2] رجل غاضب (دمشق الحرائق)، ص 107

وينكشف استعدادهم لتقديم جميع التنازلات من أجل ألا يصيبهم أذى فقد غدت قيم الشرف والكرامة والعزة في عرف هؤلاء عديمة المعنى. إن قلب مأثور القول يفضح في الأقصوصة عجز الناس واستكانتهم وسطحية تفكيرهم وعدم إدراكهم المعنى الحقيقي للحياة، إن الحياة عند الراوي لا تكون إلا إذا أحببنا الموت وسعينا إلى تحقيق الحرية والشرف مهما كانت التضحيات التي نجبر على تقديمها والناس لا يدركون أن من فقد الحزم والإرادة ورضي بالهوان صار ميتا في جبة حي لا يملك من حياته شيئا. لقد انقلبت القيم وأضحى بالإمكان عند أصحاب النفوس المستكينة تبرير الصمت وتشريع الهوان واختلاق الأعذار.

- المحاكاة الساخرة: Parodie

إن القصة وهي تتخلّق تستدعي إلى رحابها نصوصا أخرى وتعمل على محاكاة طرائقها وأساليبها لخدمة غايات شتى منها: السخرية من وضع قائم أو سلوك متواتر أو ظاهرة منتشرة في المجتمع أو نقد فهم سطحيّ لأمر ما، ولعل قدرة هذا الأسلوب على الإبلاغ ونجاعته الفائقة في حقل الأدب جعلتاه يتطور، فقد أضحى مفهوم المحاكاة الساخرة "آلية رئيسية من آليات إنشاء النصوص وتقاطع الأجناس"[1]، فالباروديا بهذا المعنى تلعب دورين أساسيين متعاضدين فهي مقولة إبداع باعتبارها تقوم على إنشاء نص انطلاقا من احتذاء طرائق وأساليب نصوص معلومة، وهي كذلك مقولة قراءة ندرك من خلالها وجوه تفاعل النصوص وغايات تقاطعها، والباروديا عند "ميخائيل باختين" تعد نوعا من الأسلبة Stylisation لا تكون فيها قصديّة اللغة المشخّصة

[1] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص 157

متعارضة مع مقاصد اللغة المشخّصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية، ويشترط في "الباروديا" أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري متوفر على منطقه الداخلي وكاشف لعالم متفرد مرتبط باللغة التي كانت موضوعا للباروديا"[1]، إنها تقريب للنصين وتبعيد لهما في آن واحد، وهنا ينشأ الإحساس بالمفارقة وإدراك فداحة الوضع مما يجعل المعنى المعبّر عنه أو الحالة موضوع الخطاب مدعاة للسخرية والهجاء.

محاكاة الأشكال السردية التراثية متواترة عند "زكريا تامر" في مختلف مجموعاته القصصية، والسخرية ميزة متأصلة في خطابه الأقصوصي وقد حظيت الخطبة باهتمام خاص، فالسارد يحاكيها ضمن أقصوصة "الأعداء" من مجموعة "النمور في اليوم العاشر" محاكاة يسخر عبرها من تلك الخطب العربية "العصماء" التي حولت هزيمة نكراء إلى نصر مبين وصورت ما جرى سنة (1973) تصويرا مخادعا وسكتت عن الكثير من الحقائق... والله ما كان سكوتنا على الأعداء عن ضعف إنما كان إباء وشمما وترفعا وثقة بالنفس. قالوا: نريد بترولكم. قلنا خذوا بترولنا، فنحن أحفاد حاتم الطائي. قالوا: أعلنوا حربا شعواء على الأفكار المستوردة. فقلنا نحن أهل الكر والفر، ونصبنا المشانق وشيدنا السجون (...) وشتان بين ما يملكون وما نملك، فنحن الأقوياء لأننا مسلحون بالروح والحق لا بالمادة الزائلة والباطل الزهوق..."[2]، لقد تعلقت المحاكاة بطرائق القول، من ذلك القسم زيادة في التوكيد،

---

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/باريس، ط1، 1987، ص ص 28 – 29

[2] الأعداء – 8 – خطبة (النمور في اليوم العاشر)، ص ص 8 – 9

وتوفّر المنزع الحجاجي الذي يقرب المتكلم من المخاطب ويسعى إلى استمالته وإقناعه وذلك بافتراض الأطروحات والعمل على دحضها [ما كان... إنما.../ نحن أقوياء... لأننا مسلحون... لا بالمادة...] وغاية "الباروديا" في هذا الموضع السخرية من تلك التبريرات الجوفاء إبان الهزيمة والتي ظلت تتغنى بقيم الأجداد وبطولات الأسلاف وتنزلها في غير موضعها اللائق بها وهي أشبه ما تكون بكلمة الحق التي أريد بها الباطل، فكيف يبرر التخلي عن الثروات والمدن بكرمنا الموروث وتسلحنا بالروح والحق لا بالمادة!

يعود "تامر" إلى الخطبة في مجموعته القصصية "الرعد" ضمن اللوحة القصصية الثالثة الواردة خلل أقصوصة "الذي أحرق السفن" قائلا: "... ومن أجل أن يظل الوطن حرا سعيدا، عشتم أيها المواطنون الشرفاء مئات السنين بلا خبز، عشتم بلا حرية، عشتم بلا كرامة، نسيتم الابتسامة، كرهتم الورد والقمر وأغاني الحب، وحمى الله اليوم وطننا الغالي من أخطار الخونة المتآمرين مع العدو."[1]، تفيد صيغة الفعل الماضي في "مشروع الخطبة" هذا الدعاء (عشتم X 3 / نسيتم/كرهتم/حمى)، وهو أسلوب تتميز به الخطبة عن غيرها من الأجناس لما فيه من تودّد للمخاطب وتقريب له وعقد لصلات الودّ معه ولكن السارد ينزاح به عن مقاصده إذ يتحول الدعاء للمتلقي إلى دعاء عليه بالحرمان من الحرية والكرامة والابتسامة وتنشأ السخرية حين تنحرف الخطبة عن مقاصدها وحين يصبح الساعون إلى الحرية وعاشقو الورد والقمر خونة متآمرين مع العدو.

---

[1] الذي أحرق السفن – 3 – مشروع خطبة – (الرعد)، ص 26

تجعل المحاكاة الساخرة المتلقي وهو ينفذ إلى مظاهر التفاعل بين النصوص إزاء حالتين متلازمتين فكلما اقترب من الجنس الأدبي وألفى خاصياته ماثلة أمامه شعر بالمسافة التي تنشأ من الانحراف بتلك الخصائص إلى غايات جديدة وأهداف مغايرة، فكم كان "جيرار جينات" صادقا حين اعتبر المحاكاة الساخرة ضربا من "الغناء الناشز" أو الغناء على نغمة مغايرة للأصل."[1]

نلفي السارد في أقصوصة "رحيل إلى البحر" من مجموعة "دمشق الحرائق" يحاكي شكلا تراثيا من أشكال الأدب العربي ألا وهو "الوصية" التي تقوم عادة على جمل قصيرة قائمة على الأمر أو النهي تقدم عصارة تجربة الأسلاف وما استخلصوا من خبرات الأيام الخوالي، يقول السارد على لسان كهل يتوكأ على عصا "لا تحترم أحدا. الشر لا يهزم. الصدق يجلب المتاعب. لا تدفن ميتا (...) السعادة وهم والفرح لا يعيش طويلا..."[2]، إن لاكتهال الرجل وتوكئه على العصا دلالة على الحكمة والخبرة بالحياة مما يجعل صدور الوصية عن مثله أمرا منتظرا مقبولا محمودا خاصة أن خطابه قد توفر على جمل تقريرية [الشر لا يهزم. الصدق يجلب المتاعب... السعادة وهم] وجملة قائمة على النهي [لا تحترم أحدا] لكن العدول بالوصايا إلى غير مألوف العادة يجعل الخطاب يسلك مسلك السخرية وينبري هاجيا هذا التحول الرهيب الذي طرأ على سلوك الناس وجعلهم يفقدون الثقة في الصدق ويعتبرونه مجلبة للمتاعب.

---

[1] Gérard Genette: palimpsestes, p17

[2] رحيل إلى البحر (دمشق الحرائق)، ص ص 290 – 291

إن الأجناس والأشكال التي يستحضرها "زكريا تامر" لا تفرض سلطانها على الأقصوصة بل إنها تنحسر وتضمر وتخضع لغايات النص المتسع (Hypertexte)، الذي يحاكيها ولكنه لا ينتصر إلا لغاية السخرية والهجاء، غير أن سخرية "تامر" تتميز بشعور عميق بالمرارة والألم إزاء ما يجري في المجتمع من تشويه للقيم والثوابت وحصار الإنسان وتجويعه حتى يستحيل كائنا لا هوية له ولا انتماء ولا ملامح، يقول الراوي "اسمع... هذا ما يحدث: الحيوان ينتصر. جسد الإنسان يخضع لتحول غامض وسيصبح بعد حين مخلوقا عجيبا. قلبه جرذ، عيناه عنكبوتان، مخه عقرب، أصابعه ديدان، دمه صديد، فمه صرصار ميت. وستختفي كل الكلمات ، وسيكون الصراخ الوحشي الصوت الوحيد المتردد في العالم."[1]

تواتر هذه الصور المرعبة التي تنطوي على تكثيف للعالم المشخص ومراكمة لمشاهد المعاناة الإنسانية صلب بؤرة حكي واحدة، جعل الكثير من النقاد يعتبرون هذا التواتر تعبيرا عن العدمية والسوداوية واليأس والسلبية وهذا الرأي ناتج حسب رأينا عن الوقوف عند ظاهر الخطاب الأقصوصي التامري وهو خطاب يحتفظ بمكنوناته وأسراره، ولعل سعي القاص إلى إنشاء وقائع وصور أليمة لا ينطوي على إحباط بقدر ما ينطوي على رغبة صادقة في إيقاظ النيام وتحذير الإنسان من مخاطر التنازل عن أبسط حقوقه والاستسلام لسلطة لا تأبه لإنسانية. لقد صار بوسعنا أن نقول إن القصة التامرية أثبتت قدرة كبيرة على فهم الواقع وإدراك ما ينتظر الإنسان من ويلات، فالمجموعات القصصية (النمور في اليوم العاشر/الرعد/دمشق الحرائق) قد كتبت في فترة

[1] رحيل إلى البحر (دمشق الحرائق)، ص 286

تاريخية مفصلية من التاريخ العربي ولكنها اشتملت كذلك في مواضع كثيرة منها على استشراف لما سيأتي إذا ما واصل الإنسان خضوعه وخنوعه، وإذا لم يدرك الأخطار المحيقة به، فعنصر المستقبل في الإبداع القصصي عنصر بارز في أدب تامر."[1]

إن سعي القصة التامرية إلى السخرية مما يجري وهجاء الخنوع والخضوع وإدانة القامع والراضي بهذا القمع جعلت بعض النقاد يتسرعون في نعت "تامر" بالقاص المتشائم الذي لا يرى في المستقبل إلا صورة سوداء قاتمة والحال أن هذا الرأي يكشف مبالغة ومغالاة، فالقاص السوري ترك باب التفاؤل مفتوحا، ورغم قتامة ما صوره لم ينخرط في مسار الإحباط التام فـ"مياه البحر ستغسل الجسد. شمس البحر ستصرع الحيوان، وسيفقد الإنسان غباره ويصبح كما يشتهي: طفلا... شاعرا... قديسا... بطلا."[2]، يقول الراوي كذلك في أقصوصة "الصقر" فالصقر الذي يحيا في بيوت الفقراء سيصعد يوما إلى أعلى ويمتلك سماء المدينة."[3]. القصة التامرية في نظرنا لا تعكس تشاؤما وسوداوية بقدر ما تعكس رؤية مخصوصة للعالم وموقفا من الدور الذي يجب أن يلعبه الأدب في المجتمع، وضرورة قيام الكاتب بدوره الحضاري على أكمل وجه إذ عليه أن يحس إحساسا مرهفا بخطورة ما يجري وأن ينقل هذا الإحساس نقلا إبداعيا مخصوصا، وهو ما عبّر عنه "زكريا تامر" قائلا: "لا بد للإنسان الصادق أن يغضب إذا كان حقا مؤمنا بالقيم الملتزمة بالإنسان وحقه في حياة يسودها العدل والفرح

---

[1] عادل فريحات: الرؤية والفن القصصي في قصص زكريا تامر، ص 50

[2] رحيل إلى البحر (دمشق الحرائق)، ص 286

[3] الصقر (الرعد)، ص 19

والحرية (...) فكيف لا يغضب الإنسان حين يواجه محاولات ترمي إلى ترويضه وسلبه حريته وكبرياءه."[1]

- التناصية: الانفتاح الخلّاق

يعني هذا النمط من أنماط التفاعل النصي حضور نص في نص آخر[2] "إذ يفترض إنعام النظر في ملفوظ ما (énoncé) ملاحظة العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر تكشف عنه إحدى تحريفاته التي لا غنى عنها لفهمه."[3] يستند "جيرار جينات" (G. Genette) إلى "ميشال ريفاتير" (Michel Riffaterre) ليعرف التناصية قائلا: "إنها ملاحظة القارئ لروابط تجمع بين أثر وآثار أخرى سبقته (...) وهي آلية القراءة الأدبية المحضة."[4]

لم تشذ القصة التامرية عن استحضار النصوص بل دأبت على التحاور معها واستحضارها لخدمة أغراض شتى فقد توسلت بالقصص الديني إذ أن قصة النبي يوسف تحضر في أقصوصة "البدوي" في شكل إلماعات برقية تربط الحاضر بالماضي وتؤصّل معاناة البدوي الأشعث في تاريخ المعاناة الإنسانية، ويسعى القاص إلى إحداث تفاعل بين صورة النبي الذي تحيطه العناية الإلهية وتدفعه إلى خوض مغامرة البئر وما جرى بعدها من أحداث وصورة البدوي الذي يتطهر من كوابيسه ويعود إلى بيته بعد رحلة تحسس للذات وتردد بين تجارب شتى يقول الراوي مستحضرا قصة النبي يوسف: "يداها تلمسان جبهة يوسف،

---

[1] فاطمة سليم: لقاء مع القصاص السوري زكريا تامر، ص 87

[2] Gérard Genette: Palimpsestes, p 8

[3] ibid, p 8-9

[4] البدوي (دمشق الحرائق)، ص 234

فيتساقط مطر من ياسمين في دمه وينتشله غرباء من بئر عميقة. أرسلت قميصي إلى أبي الأعمى."[1]

تستحضر أقصوصة "البدوي" كذلك قصة "قابيل وهابيل" مستعيدة صورة القتل الأول في تاريخ البشرية مستلهمة صورة الغراب الذي علّم الأخ كيف يواري سوأته ويحفر قبرا لأخيه، لكن هذا الاستحضار كان من خلال نفي تكرار ما جرى وإثبات التقابل بين أحداث القصة القرآنية وأحداث أقصوصة "البدوي" "لن أبصر غرابا يحفر قبرا لغراب آخر صريع. سأحمل جثة أخي حتى موتي. لن يكون لجثتي قبر."[2]

تتفاعل أقصوصة "البدوي" مع القرآن في الحالتين المذكورتين آنفا دون أن تحافظ على النص الأصل محافظة تامة بل استجلبته لتؤكد معاناة "البدوي" الذي يجد نفسه وحيدا يحمل ذنبه ما عاش، فهو الذي يعاني من استبداد الأب وتسلط صاحب المصنع ورغبات الجسد التي تضغط على أعصابه، وأحلامه الكثيرة التي تصطدم بقسوة الواقع ومرارة الهزيمة، والموت الملازم له في كل حين بعد أن فقد كرامة الوجود وانخرط في إحساس بالعجز مقيت وعاد أدراجه إلى فضاء الموت البطيء فـ"الأرض لها سقف واطئ وأربعة جدران صلدة، والجياد سجينة في غرف مقفلة، أرضها مغطاة بالتبن، منكّسة الرؤوس، مكتئبة لا تصهل فبراريها اضمحلت وحلّت محلّها أبنية من إسمنت

---

1 البدوي (دمشق الحرائق)، ص 219

2 نفسه، ص 219

وجر وحديد، وقد مات الرجال الذين كانوا يمتطون صهواتها ويلوّحون بشراسة بسيوف ذات نصال محدوبة"[1]

تتناص القصة التامرية كذلك مع السرد التاريخي من خلال استحضار قصص الأبطال التاريخيين من جهة والالتفات إلى تاريخ الشام واستدعاء وقائعه وتنزيلها صلب الحاضر حتى يدين القاص من خلالها الظلم الموروث الذي يتواصل في شخصية الحاكم والشرطي والقاضي والأب "وتخيّل والده سلطانا تركيا، ثمة عمامة كبيرة على رأسه وله لحية سوداء تضفي على وجهة مسحة من الشر الخالد وحوله عيون خاشعة. مولاي. وينحني أتباع ويجلبون له أجمل النساء من مختلف أصقاع الأرض"[2]. الحكاية التاريخية حاضرة عند القاصّ السوري في ثنايا سرده حضورا لافتا فقد توسّل في عديد المواضع بالمفارقة التاريخية ونزّل شخصيات عاشت في العصور القديمة منزلة الشخصيات الحاضرة في عصرنا والمتسربلة بسربال زمننا، فلعلّ ما يجري في المدن العربية من ظلم وتنكيل يعود بنا إلى زمن حوصرت فيه دمشق وعاثت فيها جيوش "تيمورلنك*" فسادا، أما صورة "تيمورلنك" العجيبة فتنطوي على جمع غريب بين الطفولة والشيخوخة مما يجعلها صورة تحوز من التناقض والمفارقة نصيبا كبيرا، "فإذا

[1] البدوي (دمشق الحرائق)، ص233

[2] نفسه، ص 211

* تيمورلنك قائد تتاري ذو قوة وبأس، جال في الممالك الرومية والعربية غزوا، استولى على دمشق سنة 803 هـ (أوائل القرن 14م)، ابن عربشاه (ت 854هـ)، فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء، تقديم وتحقيق أيمن عبد الجبار البحيري، دار الآفاق العربية، القاهرة- مصر ط1، 2001، ص ص356-357

تيمورلنك شاب صغير السن له عينا طفل وابتسامة عجوز"[1]، إنه رمز لكل قوى التسلط والقهر والضبط والتسليم.

ليست استعادة الوقائع التاريخية إلا سبيلا إلى تعميق وعينا بالحاضر فهذا الظلم من جنس ذاك وهذا القهر ليس إلا سليل تاريخ الخنوع والعبودية والولاء الأعمى.

يستحضر "تامر" في رحاب قصته القصيرة شخصيات تاريخية مثل "خالد بن الوليد" و"طارق بن زياد" "وعمر الخيام" و"عمر المختار" و"الحسن بن الهيثم"... ويزج بها في واقع اهتزت أركانه واضطرب بنيانه وفقدت فيه قيم البطولة والشجاعة معانيها فهذا "الشنفرى" "قد باع سيفه قبل سنين دون أن يلطّخ سيفه بدماء مئة [كذا] رجل، وعاش بعدئذ في مدينة تفترسها شمس من نار"[2]، أما المناضل "عمر المختار" فإنه لا يقوى على احتمال الواقع الذي صار شاهدا عليه رغم أنفه حين أقدم الحارس على إعدام دمية صغيرة، ويقرر الانسحاب ويفضّل الموت على الحياة، يقول الراوي: "وهاهو عمر ينبذ حبل مشنقته ويعدو نحو المقبرة بينما شموس الأرض تتوارى وتنطفئ شمسا تلو شمس"[3].

يلعب حضور السرد التاريخي في الأقصوصة دور الشهادة على فداحة الواقع ودرجة العبث التي بلغها أولو الأمر فيه، إذ صاروا لا يتورعون عن استدعاء الموتى من قبورهم لمحاكمتهم (طارق بن زياد في أقصوصة الذي أحرق السفن (الرعد)/ عمر الخيام في أقصوصة

[1] اللحى (الرعد)، ص40
[2] الشنفرى (دمشق الحرائق)، ص171
[3] الإعدام (دمشق الحرائق)، ص93

"المتهم" (الرعد). إن الإنسان العربي ليس مستهدفا في حاضره فقط بل إن التشويه يطال ماضيه ويمس تاريخ أبطاله حتى يقع التشكيك في انتمائه، فيفقد ثقته في كل شيء ويصير فاقدا لكل مقومات الانتماء والهوية.

تفاعلت القصة التامرية مع السرد التراثي تفاعلا لافتا للانتباه، فقد انفتحت على الحكاية المثلية ووظفت شخصياتها الحيوانية وتوسلت بخوارق الحكايات الشعبية ذات الطابع الشفوي واحتذتها في أحداثها وفي بداياتها المعتادة "حكي عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان سيفا أرغم على العيش سجينا في غمده"[1] / "كان في قديم الزمان رجل اسمه حسن"[2]، لكن القصة التامرية ظلت قصة ذات طبيعة انتقاضية تستدعي عوالم الخرافة ولكنها تطوعها وتنتقض عليها وترتدّ إلى عالمها المشاكل منازعة مقارعة رافضة، إنها تشدّ هذه الأشكال والأجناس السردية التراثية من رسنها لتزجّ بها في لهيب الواقع المتفجر المأزوم، وتنزّلها من عليائها حتى تغدو لصيقة هموم المهمّشين والمغمورين وتعبّر عمّا يعانون من آلام وأحزان.

تستحضر الأقصوصة في بعض الأحيان حكايات "ألف ليلة وليلة" من خلال إلماعات "Allusions" قصيرة إلى بعض خاصياتها كاستحضار صورة الأميرة في قول الراوي: "فالأميرات لا يمشين بل يركبن عربات ذهبية تجرّها خيول بيض"[3]، أو شخصية المرأة الشهيرة التي تنقلب أفعى في أقصوصة "جوع": و"ما إن أغلق الباب خلفه حتى

---

[1] التراب لنا وللطيور السماء (دمشق الحرائق)، ص 53

[2] حارة السعدي (دمشق الحرائق)، ص163

[3] الطفل النائم (دمشق الحرائق)، ص 163

سارعت المرأة تطوق عنقه بذراعيها مطلقة ضحكة ماكرة، ثم تحوّلت أفعى سوداء والتفت حول عنقه وشددت الضغط عليه"[1]، ويستلهم السارد في مواضع أخرى من قصه الأماكن الخرافية ذات الأبواب السبعة ويستحضر الحكايات العجيبة حكايات الجان والأشباح ففي أقصوصة "شمس للصغار" مثلا يستدعي السارد حكاية الخاتم السحري والمارد الذي يلبي للشخصية كل طلباتها.

إن هذا الحضور المكثف لمختلف أشكال السرد التراثية لا يذهب بخصائص القصة التامرية أو يؤدي إلى انخراطها في عوالم العجيب والخارق إنما يدعّم حضورها في رحاب جنس القصة القصيرة التي وسمها منظروها بعدّة سمات منها التفاعل مع مختلف الأشكال السردية التراثية والجمع بين الطابع الشفوي والطابع الكتابي، والمؤاخاة بين العوالم المتناقضة. القصة عند "زكريا تامر" لم تكن أبدا استنساخا لمقومات الأجناس السردية الحافة بقدر ما كانت حوارا معلنا مع التراث السردي وابتداعا لمختلف التقنيات التي تساعدنا على تعميق الوعي بقضايانا،إنها لا تعيد إلينا واقعنا -فهذه ليست وظيفتها- بل تحفر في ثنايا التجربة الإنسانية وتنبش في مجاهلها مقتنصة منها سردا يجمع بين المقتضيات الجمالية وضوابط الوعي الصميم بالمعاناة، لكأن القصة التامرية "تسعى إلى التخلص مما يسميه "أوكونور" الفن التطبيقي" أي أحداث الحياة ووقائعها وشخوصها وتتجه بدلا من ذلك إلى اختزال التجربة الإنسانية إلى أصفى عناصرها وأكثرها تجريدا فيما يسمّيه "أوكونور" "الفن الخالص". تتخلى القصة القصيرة إلى حد بعيد عن

[1] جوع (الرعد)، ص ص 67-68

مشابهة الواقع"[1]، هذا القول لا يتعارض مع ما تذهب إليه "فاليري شو" عندما تؤكد سعي القصة القصيرة إلى مشابهة الواقع في نفس الوقت الذي تسعى فيه إلى تكثيفه وترميزه، فالقصة القصيرة وهي تعيد إنتاج المرجع عن طريق التشخيص représentation تجد نفسها تحت وطأة تلك العناصر الواقعية التي يستحضرها السرد حتى ينشئ منها حكايته ولكنها -حتى تكون وفية لبعدها الفني الجمالي- لا بد أن تسعى إلى تمويه علاقتها بالمرجع المشخّص والتخلص من سلطته لتخلق صورتها المخصوصة وتعبّر عن رؤية صانعها وصانغها الذي لا يقدّم لنا تجربة متكاملة بقدر ما يختزل هذه التجارب في لحظة أو بؤرة يضمّنها مقاصده في أسلوب مكثف مركّز يستلهم من السرد موضوعيته ولا يتخلّى عن ذاتية الشعر وإيحائه.

إن القصة عند "زكريا تامر" شأنها شأن القصة القصيرة عموما لا تنطوي تحت لواء قوانين ثابتة وسنن قول متعارفة، مما يجعل ردّها إلى نظرية بيّنة المعالم واضحة الحدود أمرا غير ممكن، فقارئ الأقصوصة في مختلف المجموعات القصصية التي ألّفها الكاتب السوري يقف على حقيقة تحوّلها المستمرّ وسعيها إلى استنبات إبداعها في مناخات شتى وتنويع أساليبها الفنية أليست سليلة "جنس متقلب لا يعرف للاستقرار وجها، ديدنه التجريب والنزوع إلى مجاوزة المألوف"[2].

لقد استطاعت الأقصوصة التامرية أن تخلص لميزة البينيّة وأن تظل قادرة على الاحتفاظ بجذورها المتينة المتغلغلة في التراث السردي

---

[1] خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960–1990)، ص99

[2] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص 144

دون أن تفقد بريق الجدة والطرافة "إن القيمة الإبداعية التي انطوت عليها التجربة [التامرية] تتمثل في سعيها للاستفادة من المنجز الحكائي العربي القديم وخاصة السرد الحكائي الشعبي في الوقت الذي كانت تنفتح فيه على القصة الغربية الحديثة [...] خاصة على مستوى شعرية اللغة والمنظور السردي الحكائي"[1]

[1] مفيد نجم: الربيع الأسود: دراسة في عالم زكريا تامر القصصي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق 2006

خاتمة

لقد صار بوسعنا في ختام عملنا هذا أن نقرّ مجموعة من الخصائص التي تعدّ عماد الإبداع في تجربة "زكريا تامر" فرغم ما تتميّز به هذه الأقصوصة من قدرة على التجديد في مستوى أشكال الخطاب وأساليبه وما تكشف عنه من رفض للثبات والاطمئنان إلى مسلك إبداع حدّه واضح، نستطيع أن نقول عنها إنها قصة قصيرة تسيطر عليها روح المفارقة إذ أن ساردها يؤسس أطر سرده تأسيسا مخصوصا، فإذا الزمن مثبت محدد يعقد وثيق الصلات مع مراجعه ولكنه -في الآن نفسه- منفلت عن الحدّ يعانق عوالم الخيال واللاتعيين، حين تعمد الأقصوصة إلى الزج بقارئها في عوالم الأشباح والخرافات، عوالم لا تربطه بها في الظاهر أي روابط ولكنها في الأصل لا تعدو كونها كشّافة واقع يعيش الإنسان فيه ولا يدرك تناقضاته، واقع صار أشد تعقيدا مما يتصور.

استطاع "تامر" ببراعة القاص المتمرّس وبصدق الفنان الأصيل أن يفتح معابر بين مختلف الآفاق جامعا بين نقل التفاصيل والغوص في كوامن الذات كاشفا آلامها ومكبوتاتها، هاتكا تلك الحدود الوهمية التي تريد الفصل بين المرجع والخيال، إننا نلفي في القصة التامرية استعدادا خارقا للمؤاخاة بين هذه العوالم وإكسائها إهابا يخرج بها عن دائرة المألوف المتعارف، فإذا الشخوص تعيش في دوائر رعب لا تنتهي وتشاهد فنون القتل وألوانه، ولكنها لا تملك إلا أن تعاود الانخراط فيه، ومن ثم تصبح الإدانة مضاعفة تطال القامع والمقموع معا فإذا كان

الأول يتفنّن في فرض إرادته وجبروته فإن الثاني قد آثر الصمت وظلّ على سكوته يتشبّث بقيده ويخشى فكاكه.

مكن بناء المفارقات المتنوعة القاص السوري من هجاء الواقع العربي هجاء لا يخلو من مرارة، إنها سخرية مبكية في أجلى مظاهرها، تصور الحوادث تصويرا غريبا مدهشا وتفقد الأشياء دلالاتها، فإذا المكان الأليف معاديا وإذا الشخصية التاريخية تتنزل في غير زمنها حتى تكون شاهدا على لا عقلانية السلطة وتوسلها جميع الطرق للتنكيل بالإنسان وتحطيم إرادته وعقد صلة متوترة بينه وبين حاضره وماضيه في آن واحد. إن الإسقاط التاريخي واستدعاء الماضي إلى رحاب الحاضر تقنية تميز القصة التامرية وتجعلها قادرة على التعجيب ميالة إلى تنويع وسائلها التعبيرية مقيمة حوارا منتجا بين مختلف الأزمنة.

اهتم "زكريا تامر" كذلك بالعتبات وجعل عناوين أقصوصاته تخرج عن دائرة العلامة الدالة دلالة مباشرة على المتن القصصي لتصبح حمّالة أوجه تشي ولا تفصح، بل إنها تعمد إلى منازعة "الأقصوصة" وتعارضها وتضلل مسيرة القراءة حتى تغدو مدعاة سؤال وبوابة جدل تدفع الحيرة إلى ذراها، فقد صارت العتبات عتمات تموه المعنى الماثل في الذهن حتى تستنفر الهمم إلى الحفر في ثنايا العبارة وإدراك أغوارها البعيدة. توسل "زكريا تامر" بالرمز وأكسى خطابه كسوة الإيحاء والغموض فاقترب السرد من روح الشعر وجاءت اللغة ناضحة استعارات وتشابيه ميالة إلى اللمحة الخاطفة مكتنزة المقاصد، ومع ذلك لم تخرج الأقصوصة في أغلب الأحيان عن كونها بناء حدثيّا

له بداية ويتطور نحو نهاية تختزل مغزى السرد وتفجره وتوتره، وهذه مفارقة أخرى من مفارقات القصة التامرية.

استفادت الأقصوصة عند "زكريا تامر" من التراث ودعته إلى رحابها حتى أضحى حضور الخطب والأمثال والقصص الديني والخرافة وغيرها من فنون القول التراثية ملازما لها، وتنوّع هذا الحضور وتعدّدت أشكاله، فقد جدد القاص تعامله مع التراث السردي باعتباره حاملا لوميض الحياة لا باعتباره رمادا لا ينفع النفخ فيه. إن القصة التامرية تحاكي أشكال السرد القديمة محاكاة ساخرة وتحور بعضها وتستدعي شذراتها النصية لتؤسس خطابها المخصوص الذي لا يتوقف عن تخير طريف الأساليب وانتهاج وعر المسالك، فليس استدعاء التراث السردي نكوصا ولا تعلقا بعهود غابرة بل استراتيجية إبداعية ترمي إلى إعادة طرح علاقة التراث بالحداثة طرحا مغايرا لا يقف عند ظاهر الأمر بل يتعدّاه إلى إثبات الذات وتكريس إبداع أدبي لا يغترب عن ماضيه وحاضره معا.

القصة القصيرة عند "زكريا تامر" مثقلة بهمين: همّ التجديد الفني واجتراح سبل للإبداع وليدة وهمّ حضاري يصوب إلى تشريح الواقع العربي والتنبيه إلى مخاطر التهميش والإقصاء، ويدفع الإنسان إلى إعادة ترتيب علاقته بالعالم في عصر يشهد تراجعا للقيم النبيلة وتزايدا لوتيرة الجشع والرغبة في بسط النفوذ.

لقد أكسب تلازم الهمين القصة القصيرة عند مبدعنا قدرة على تمثل دور الإبداع في التغيير والحث على مقارعة قوى التسلط وشق عصا الطاعة والتحريض على من لا يعترف للإنسان بإنسانيته ويحاول تجريده من أبسط مقومات وجوده، ولهذا الأمر لا نتفق مع من عدّ

القصة التامرية عدمية غارقة في سوداويتها وتشاؤمها، إنها في نظرنا لا تقف على تخوم الحريق بل تتدرج فيه وتسعى إلى تكثيف صورة الواقع ومراكمة الألم حتى تحث قارئها على أن يغشى اللهيب وأن ينخرط في زمرة الرافضين سطوة قوى الضبط المقيت والزيف الصّراح.

تمكن "تامر" بفضل حرفيته الفنية وعميق وعيه الحضاري من الجمع بين المتناقضات (المفارق/ المشاكل، الوقائع/ الأحلام، الماضي/ الحاضر، العقلاني / اللاعقلاني ...) والتأليف بينها لخلق عالم سردي قوامه الإدهاش المستمر والتحول الذي لا يتوقّف. لقد دأب على انتهاك الحدود انتهاكا منظّما فجاءت علاقته بالعالم المشخص قائمة على توتّر دؤوب ورفض للقوالب المتحجرة، إنه كاتب منحاز إلى صفوف المهمشين تشف أقصوصته عن جرأة في ارتياد وعر المناخات وممتنع الآفاق. لم تستطع تلك المشاهد الدموية والحالات الكابوسية أن تخرج قصته من الانشداد إلى واقعها المتأزم واقع الانكسار والهزيمة، بل إنها تقدم رؤية مخصوصة لهذا الواقع وموقفا واعيا ينمّ عن استقراء مستفيض لراهن الإنسان ومستقبله، وإحساس مرهف بالمآلات الفاجعة عبرت عنه لغة جمعت إلى رحابها حبكة الأحداث واسترسالها وجذوة العبارة الشعرية المؤثرة النفّاذة إلى أعماق المتلقي.

إن "زكريا تامر" كاتب قلق مقلق، قصته القصيرة تناوش أسلافها وتستنطق الأشكال والأجناس التراثية وتستدعي إلى رحابها التاريخ متسائلة مدينة رافضة، لكنها لا تفقد خصائصها ولا تذوب في أنماط السرد الأخرى بل تشدها من رسنها وتطوّعها لخدمة أغراضها الفنية وقضاياها، لا تشذّ عن ضوابط جنسها من جهة البينيّة والمواربة والغبش واستدعاء التراث ولكنها تخرق السنة حين تحطم أخص

خصائص "الحكاية" وتغيب مقوماتها ونعني الإطار والشخوص والأحداث، وتنساق وراء "كولاج" مدهش للوحات متنافرة تنافرا تاما يصعب عقد الصلات بينها، ولكن القارئ إذا ما أنعم النظر أدرك تلك الوشائج التي عمل القاصّ على تمويهها وتمييعها حتى تحتفظ القصة القصيرة بأسرارها وامتناعها وقدرتها الفائقة على العبث باطمئنان متلقيها حتى أن جماليتها تظل كامنة في تلك المنطقة الواقعة بين الواقعي والمتخيل، بين المعين والمطموس، بين الثبات والمغايرة، بين الظاهر والباطن... وكم كان الناقد "محسن يوسف" مصيبا حين قال عن "زكريا تامر": إنه "هذا الكاتب الذي طوّر في تقاليد القصة العربية ورسّخ أقدامها قوية بين الأجناس الأدبية الأخرى، يشكل في خارطة القصة العربية أكثر التضاريس بروزا، وأكثرها جذبا للرعيل القادم، فلن تنجو مرحلة قادمة من تأثيره وبصماته."[1]

[1] محسن يوسف: زكريا تامر... أشواق إلى وطن جديد، مجلة الموقف الأدبي، ع 106 – 107، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، مارس – أفريل 1980، ص 77

المصادر والمراجع

المصادر

زكريا تامر:

1) الرعد، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت/ لندن، ط3، 1994/ط1 (1970)

2) دمشق الحرائق، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت/ لندن، ط3، 1994/ط1(1973)

3)النمور في اليوم العاشر، منشورات دار الآداب، بيروت- لبنان، ط2، تموز (يوليو)، 1981/ط1 (1978)

المراجع

الكتب العربية

- إبراهيم (نبيلة): فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، القاهرة – مصر، (د.ت).
- ابن عربشاه (ت854هـ): فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء، تقديم وتحقيق أيمن عبد الجبار البحيري، دار الآفاق العربية، القاهرة- مصر،ط1، 2001.
- أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام (د.ت)

- الأطرش (محمود إبراهيم): اتجاهات القصة في سورية، بعد الحرب العالمية الثانية، دار السؤال للطباعة والنشر بدمشق، سورية، 1982.
- ألف ليلة وليلة، ج1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1999
- إمبرت (إنريكي أندرسون): القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة (د.ت).
- أوكونور (فرانك): الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، ترجمة محمود الربيعي، مراجعة محمد فتحي، الهيأة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي، الجمهورية العربية المتحدة، 1969.
- إيدل (ليون): القصة السيكولوجية: دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ترجمة الدكتور محمود السمرة، نشر مشترك، مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر والمكتبة الأهلية، بيروت – نيويورك، 1959.
- باختين (ميخائيل): الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/باريس، ط1، 1987.
- بارت (رولان): مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سورية، ط2، 2002.

- باشلار (قاستون): جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط3، 1987.
- جاكبسون (رومان): قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط2، 1998.
- الخراط (إدوار): الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة – القصيدة ونصوص مختارة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط1، 1994.
- دومة (خيري): تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، 1960-1990، الهيأة المصرية العامة للكتاب، (د.ت).
- الزهراء (فاطمة): العناصر الرمزية في القصة القصيرة، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة – مصر، 1984.
- سليمان (نبيل) / ياسين (بوعلي): الأدب والإيديولوجيا في سوريا 1967-1973، دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1، تشرين الثاني 1974.
- السماوي (أحمد): التطريس في القصص: إبراهيم الدرغوثي أنموذجا، مطبعة التسفير الفني، صفاقس – تونس، الثلاثية الرابعة، 2002.
- السماوي (أحمد): في نظرية الأقصوصة، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، الثلاثية الثالثة 2003.

- سيبويه: الكتاب ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار سحنون للنشر والتوزيع (تونس) ومطبعة المدني (مصر)، 1990.

- عيد (عبد الرزاق): العالم القصصي لزكريا تامر: وحدة البنية الذهنية في تمزقها المطلق، دار الفارابي، بيروت - لبنان، ط1، 1989.

- فروم (إيريك): اللغة المنسية: مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 1995.

- القاضي (محمد): إنشائية القصة القصيرة: دراسة في السردية التونسية، الوكالة المتوسطية للصحافة، تونس، ط1، مارس 2005.

- قسومة (الصادق): طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، 2000.

- كوهين (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1986.

- لحمداني (حميد): بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000.

- مجموعة من الباحثين: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة – السعودية، ط1، 1994.

- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط – المغرب، ط1، 1982.
- المصفار (محمود): التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي: مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، مطبعة التسفير الفني، صفاقس – تونس، الثلاثية الرابعة، 2000.
- نجم (مفيد): الربيع الأسود: دراسة في عالم زكريا تامر القصصي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق 2006.
- نويل (جان بلامان): التحليل النفسي والأدب، تعريب الدكتور عبد الوهاب ترّو، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

المعاجم

- حرب (طلال): معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1999.
- عبد الباقي (محمد فؤاد): المعجم المفهرس لألفاظ القرآن، دار الحديث، القاهرة-مصر/دار الجيل، بيروت- لبنان، 1988.

المقالات العربية

- أبو عوف (عبد الرحمان): زكريا تامر والقصة السورية القصيرة، مجلة المجلة، ع170 الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، فبراير 1971.

- إخلاصي (وليد): دقة الصائغ، مجلة الناقد، ع82، تصدر عن رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بيروت، أفريل 1995(عدد خاص بزكريا تامر).

- أسعد (سامية): القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، مجلد 2، ع4، يونيو-أغسطس- سبتمبر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1982.

- الجرادي (إبراهيم): طرقات عربية، مجلة النقد، ع82، أفريل 1995 تصدر عن رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بيروت عدد خاص بزكريا تامر.

- حافظ (صبري): الخصائص البنائية للأقصوصة وجمالياتها، مجلة فصول، مج 2، ع4، يونيو، أغسطس، الهيأة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر، 1982.

- سليم (فاطمة): لقاء مع القصّاص السوري زكريا تامر، مجلة قصص ع 43، منشورات نادي القصة النادي الثقافي أبو القاسم الشابي، تونس، جانفي 1979.

- عبد القادر (فاروق): قراءة في قصص زكريا تامر، مجلة الهلال، ع7، السنة التاسعة والسبعون، درا الهلال، مصر – القاهرة، أول يولية 1971.

- فرج (فرج أحمد): التحليل النفسي والقصة القصيرة، فصول، مج ع4،الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، يوليو- أغسطس، سبتمبر، 1982.

- فريحات (عادل): الرؤية والفن القصصي في قصص زكريا تامر، مجلة الموقف الأدبي، ع170/169، أيار- حزيران 1985، اتحاد الكتّاب العرب، بدمشق، سوريا.
- القاضي (محمد): في شعرية القصة القصيرة (من خلال ثلاثة نماذج تونسية)، الحياة الثقافية، تونس، السنة 24، ع 102، فيفري 1999.
- قاسم (سيزا): المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، ع 68، شتاء – ربيع 2006، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر.
- كتانة (ياسين): استجابة الشكل للمضمون في قصص زكريا تامر، مجلة الكرمل، ع9، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، 1988.
- لويز برات (ماري): القصة القصيرة، الطول والقصر، ترجمة محمود عياد، مجلة فصول، مج 2، ع 4، يونيو – أغسطس، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ديسمبر 1982.
- محرز (سامية): المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، مجلة البلاغة المقارنة "ألف"، ع 4، القاهرة – مصر، ربيع 1984.
- هلسا (غالب): الألفة الغائبة، مجلة الناقد، ع82، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت/لندن، أفريل 1995.
- الهواري (أحمد): الرحيل إلى الأعماق، قراءة نقدية في قصص يحيى حقي، مجلة فصول، مج2، ع4، يونيو-أغسطس، الهيأة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر 1982.

- يوسف (محسن): زكريا تامر... أشواق إلى وطن جديد، مجلة الموقف الأدبي، ع107/106، مارس – أفريل، 1980، اتحاد الكتاب العرب بدمشق سوريا.

المراجع الأجنبية

- Genette (Gérard): * Palimpsestes: la littérature au second degré, Ed. Seuil, Paris VIeme – France, 1982.

* Introduction à l'architexte, Ed. Seuil, Coll. Poétique, Paris – France, 1979.

- Godenne (René): La nouvelle Française. Ed. Presses universitaires de France, 1974.
- Grojnowski (Daniel): Lire La nouvelle, Ed, Dunod, Paris, France, 1993.
- Groupe de Chercheurs: Théorie des genres littéraires, Ed. Seuil, Paris – France, Janvier, 1986.
- Tadié (Jean-Yves): Le récit Poétique, Presses universitaires de France, Ed, Gallimard, 1994.
- Todorov (Tzvétan): Introduction à la littérature fantastique, Ed. Seuil, Paris – France, 1970.

فهرس المحتويات

إصدارات مكتبة علاء الدين

	الكتـــــاب	المؤلف	سنة النشر	السعر
1	في التطبيق النحوي والصرفي	عبد الحميد عبد الواحد	1998	4.000
2	وصل التراث بالمعاصرة: قراءة نقدية في طرح الماركسين العرب	سهيل الحبيّب	1998	5.000
3	الفكر الأدبي عند العرب في العصر الحديث: 1950/1900 بحث في التجليات والأصول والقيمة	البشير بن عمر	2002	10.000
4	النظام القضائي في البلاد التونسية 1875-1921	الشيباني بنبلغيث	2002	25.000
5	قراءات في القصص	محمد الخبو	2003	6.500
6	حبّة الرمّان (قصص)	محمد بن حمد	2003	4.500
7	الرحلة في الشعر الشعبي	العيدي بلغيث	2003	4.500
8	مدائن الجنون (قصص)	محمد دمق	2003	4.000
9	وآخرون منا ومنهم .. (كتابة قصصية)	سالم العيّادي	2003	3.000
10	الخرّوبة (قصص)	محمد بن حمد	2004	4.700
11	نقد العقل: منزلة العقل النظري والعقل العلمي في فلسفة الغزالي	نور الدين السّافي	2004	8.000
12	المدرّج والكرسي: بحوث حول الطلبة التونسيين بين الخمسينات والسبعينات	محمد ضيف الله	2003	6.500
13	أضواء على التاريخ العسكري في تونس من 1837 إلى 1917	الشيباني بنبلغيث	2003	10.000
14	فصول في تاريخ الأوقاف في تونس من منتصف القرن 19 إلى 1914	الشيباني بنبلغيث	2004	7.000
15	إيلات: حوليات الموت والاغراب الموتور: الكتاب الأول (رواية)	فرج محمد الغضاب	2004	4.500
16	الوطن لا يطير (قصص)	فاطمة الزيّاني	2004	4.500
17	الكلمة في التراث اللساني العربي	عبد الحميد عبد الواحد	2004	13.000
18	أسطورة الخلق في كتاب السد من الترنيم الطقسي إلى التخييل الفني	جلال الربعي	2004	6.500
19	بحوث في السرد العربي	محمد نجيب العمامي	2005	8.500
20	جمعية الأوقاف والاستعمار الفرنسي في تونس 1914- 1943	الشيباني بنبلغيث	2005	10.000
21	مقدمات في علم اجتماع الهوية	منير السعيداني	2005	8.000

22	فصول في تاريخ الحركة الوطنية في تونس المعاصرة	عروسية التركي	2005	10.000
23	الهجرة الداخلية والتنمية في المجتمع التونسي: دراسة سوسيولوجية	البشير العربي	2005	15.000
24	النقد الروائي العربي الحديث: واقعه واشكالياته من خلال بعض المداخل	محمد الناصر العجيمي	2005	9.000
25	المتهمون (رواية)	سالم دمدوم	2005	5.000
26	أوقاف عزيزة عثمانة: بين جمعية الأوقاف وعروش المثاليث في عهد الاحتلال الفرنسي لتونس	الشيباني بنبلغيث	2006	8.000
27	أسطورة الحسد في حدّث أبو هريرة قال لمحمود المسعدي	جلال الربعي	2006	5.500
28	الوضعية الحدودية في القطاع السياحي: دراسة سوسيولوجية لسيرة خيّال	عادل الوشاني	2006	4.000
29	المثقف العربي الاسلامي بين ثقافة السلم وثقافة الحرب	البشير العربي	2006	8.000
30	أثر الأسطورة في لغة أودنيس الشعرية: بحث في الدلالة	محمد صالح البوعمراني	2006	12.500
31	ابن خلدون في الكتابات المعاصرة مدخل ببليوغرافي	محمد العزيز نجاحي	2006	6.500
32	مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية	محمد الخبو	2006	6.500
33	الرقيم حوليات الموت الموتور-الكتاب الثاني-	فرج محمد الغضاب	2006	4.500
34	الكرمة الغربية (قصص)	محمد بن حمد	2006	4.500
35	علي النوري الصفاقسي:عصره، حياته، آثاره	يونس يعيش	2007	15.000
36	الزيتونيون دورهم في الحركة الوطنية التونسية من 1904 إلى 1945	علي الزيدي	2007	23.000
37	إسمبران (رواية)	فاطمة الزياني	2007	4.500
38	رحلة الجنرال رشيد إلى الجزائر سنة 1847 (تحقيق)	الشيباني بنبلغيث	2007	8.000
39	مقدمات في نقد العقل مدخل إلى محاورات التّوحيدي في الامتناع والمقابسات	جلال الربعي	2007	8.000
40	فلسفة الفعل	عبد العزيز العيادي	2007	7.000
41	استحالات المثقف والثقافة والممارسة الثقافية	منير السعيداني	2007	12.500
42	فن الرحلة في الرواية العربية من خلال الأشجار واغتيال مرزوق لعبد الرحمان المنيف	بلقاسم مارس	2007	5.500
43	داود في الثقافة العربية: الثوابت والتحولات	زهرة الثابت	2008	7.000
44	الأوقاف في تونس من تأسيس الوزارة إلى الاستقلال	الشيباني بنبلغيث	2008	8.000

45	خير النقيشة	سالم دمدوم	2008	5.500
46	القصة القصيرة عند زكريا تامر: الانتهاك المنظّم	الأمين بن مبروك	2008	9.000
47	الأجناس الأدبيّة من الضّبط إلى العبور: مقالات وفصول مترجمة	الأمين بن مبروك	2008	5.000

كتـــب الأطفـــــال

48	ياسمينة الشجاعة	نص: نافلة ذهب	رسم رؤوف الكراي	2003	2.500
49	أمّي	نص: يوسف الشريف	رسم رؤوف الكراي	2005	2.500
50	الشمس تأتي بالصباح	نص: يوسف الشريف	رسم رؤوف الكراي	2005	2.500
51	السماء بيت العصافير	نص: يوسف الشريف	رسم رؤوف الكراي	2005	2.500
52	صديقان	نص: يوسف الشريف	رسم رؤوف الكراي	2005	2.500



دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع
طريق المهدية كلم 10.5 - 3011 صفاقس - الهاتف : 444 832 74 - الفاكس 443 832 74



الأمين بن مبروك

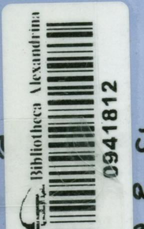
17-07-1970 بئر علي – صفاقس – تونس

- متحصل على الماجستير في اللغة و الآداب و الحضارة العربية
- متحصل على التبريز في اللغة و الآداب و الحضارة العربية
- بصدد إعداد رسالة دكتورا

المؤلفات:

- كتاب في الترجمة: الأجناس الأدبية من الضبط إلى العبور
- كتاب في السرديات الحديثة: القصة القصيرة عند زكريا تامر
- الانتهاك المنظم
- كتاب تفاعل الأشكال و الأجناس في كتاب "التبيان" لعبد الله بن بلقين الزيري "جاهز للنشر"
- كتاب شعري: أغمض عينيك حتى تراني، قصائد معدة للنشر
- مشاركات متعددة في مختلف الندوات و الملتقيات

العنوان الإلكتروني : amin.benmabrouk@yahoo.fr



لقد دأب زكريا تامر على انتهاك الحدود انتهاكا منظما فجاءت

المشخص قائمة على توتر دؤوب ورفض للقوالب المتحجرة إنه

إلى صفوف المهمشين تشف أقصوصته عن جرأة في ارتياد و

وممتنع الآفاق

الثمن 9 د.ت

مكتبة علاء الدين ـ صفاقس ـ تونس 2008